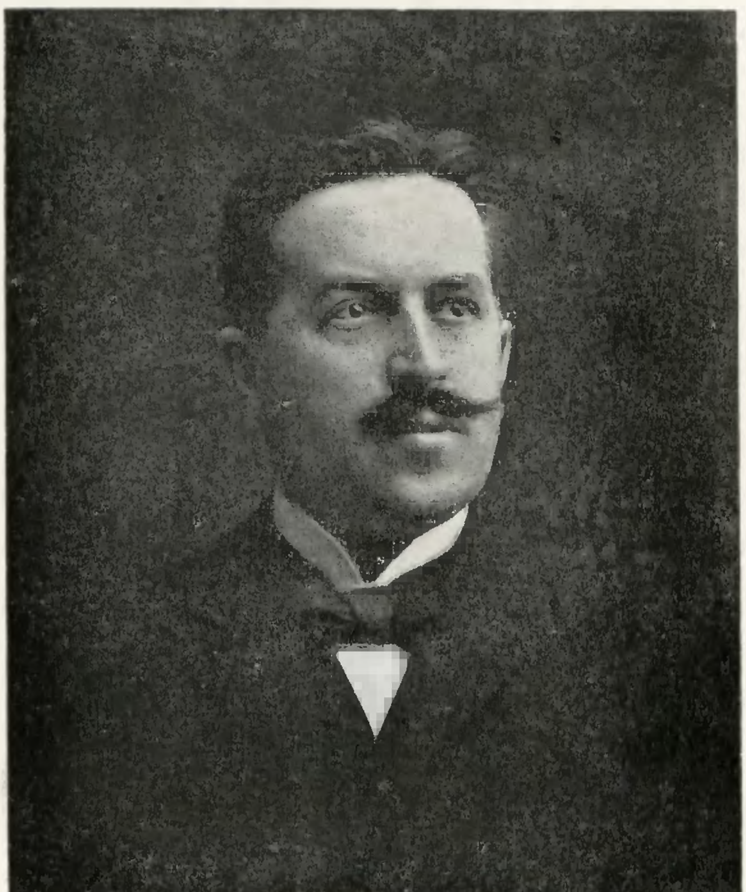
Nr. 8 Warszawa—Listopad 1925 r. Rok I

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

PER MUSICAM AD ASTRA

WARSZAWA WARECKA 15



ROMAN STATKOWSKI

TREŚĆ Nr. 8:

Ilustracje: *Roman Statkowski;* Jules Romain: Św. Cecylja; Męczeństwo św. Cecylji; Początek głosów sopranowych komp. Marcina Mielczewskiego; Trzy przykłady akordu Trystanowego; E. Kochanski: *Józef Turczyński* (karykatura); *Salwian Nitecki.*

⁂ ⁂ ⁂

Rysunek tytułu i winiety *J. Toma* Ozdoby graficzne z ornamentu *L. Gardowskiego.*
Klisze wykonano w zakładzie „Spółki cynkografów Warszawskich A. Wojtczak, K. Sierakowski, J. Bieliński ul. Szczygla, 1a. Tel. 247-04.

Odbito w liczbie 3.500 egz.

PRENUMERATA: kwartalna, za każde 3 numery „Wiadomości Muzycznych“ wraz z przesyłką pocztową (opłacona ryczałtem) wynosi w kraju 3 zł, zagranicą: kwartalnie 4 zł.
Na koszta przesyłki starych numerów dołącza się — 50 gr.
CENA EGZEMPLARZA POJEDYNCZEGO Zł 1.25, na kolejach i prowincji Zł 1.50, zagranicą — 6 fr.

⁂ ⁂ ⁂

WIADOMOŚCI MUZYCZNE

NR. 8 WARSZAWA — LISTOPAD 1925 R. ROK I

ROMAN STATKOWSKI

(WSPOMNIENIE POŚMIERTNE)

Łzy cisną się pod pióro, gdy przychodzi pisać o ś. p. Romanie Statkowskim, jako tym, który odszedł od nas. Kiedy przed kilku tygodniami ujrzeliśmy go na premierze opery „Filenis", jak wzruszony, dziękował za owacyjne wprost przyjęcie publiczności, sądziliśmy, że przemógł chorobę i przychodzi do sił, a temsamem do dalszej pracy twórczej. I on sam czuł się być zdrowym i snuł plany swe. by przysporzyć muzyce polskiej nowe dzieło: chciał napisać jeszcze operę (komiczną) i poszukiwał libretta. Tymczasem nieubłagane losy inaczej zrządziły; dziś niema go wśród nas: serce tego niezwyczajnego człowieka przestało bić na zawsze.

Urodził się Roman Statkowski d. 24 grudnia 1859 r. w Szczypiornie pod Kaliszem. W ową noc wigilijną, kiedy pienia wesołe nucą chóry niebiańskie, kiedy się odbywają święte misterja, takiej to nocy, po promieniu światła księżycowego spłynął biały anioł, a zawisłszy nad kolebką dziecięcia, włożył mu w duszę lutnię złotostrunną, a potem rozpaliwszy w sercu jedną z licznych gwiazd, lśniących na nieskończonych przestworach, odszedł z powrotem głosić ludziom święto radości.

W istocie to zamiłowanie do muzyki obudziło się u Statkowskiego dość wcześnie, jednak nie poświęca się jej odrazu, owszem, kończy w Warszawie gimnazjum, a następnie uniwersytet (wydział prawny). Już w czasie nauk gimnazjalnych i uniwersyteckich odbywa studja nad muzyką, mianowicie uczy się u Władysława Żeleńskiego harmonji i kontrapunktu. Po ukończeniu uniwersytetu, kiedy rozgrzała mu złota lutnia w piersi, kiedy poczuł swe prawdziwe zamiłowanie, porzuca karjerę urzędniczą i w r. 1886 wyjeżdża do Petersburga dla uzupełnienia swych studjów muzycznych. Pojmując poważnie stanowisko kompozytora, oddał się ś. p. Statkowski z zapałem pracy nad kompozycją u Mikołaja F. Sołowjewa i częściowo Antoniego Rubinsteina. A był to okres, kiedy w Petersburgu działali tacy muzycy jak N. Rymskij-Korsakow, A. Ladow, S. Lapunow i inni. Zmarły nieraz opowiadał o zbawiennym wpływie, jaki wysoka kultura muzyczna stolicy wywierała na uczącą się młodzież. W r. 1890 kończy ś. p. Statkowski konserwatorjum petersburskie, uwożąc do kraju wraz z dyplomem także i kantatę na sola, chóry i orkiestrę p. t. „Uczta Baltazara".

Przez następne lata przebywał Statkowski kolejno to na Wołyniu, to w Kijowie, lub wyjeżdżał zagranicę, mianowicie do Niemiec. W Berlinie nawiązał też bliższe stosunki z firmą nakładową Ries i Ezler, która wydała pierwsze jego utwory. Stąd też lub z Drezna nadsyłał korespondencje muzyczne do Warszawy dla „Echa muzycznego i teatralnego".

Po powrocie do Kraju, niebawem znów wybrał się ś. p. zmarły do Rosji, gdzie przez dłuższy czas, bo od r. 1899—1903, przebywał, wybierając sobie za siedzibę najpierw Moskwę a następnie Petersburg. W r. 1903 nazwisko R. Statkowskiego stało się głośnem w świecie muzycznym całej Europy. Oto bowiem na konkursie Towarzystwa operowego p. Manners w Londynie, pierwszą na-

grodę, wśród 40 nadesłanych, otrzymała opera „Filenis", napisana do słów przyjaciela, nakładcy berlińskiego, Ezlera. Niestety, wskutek zajęcia przez kogoś niezręcznego stanowiska w kwestji praw autorskich, opera ta nie mogła być wystawioną w Londynie, natomiast usłyszała ją tego samego roku jeszcze Warszawa. Mimo niekorzystnych warunków, dzieło to znalazło wówczas wiele powodzenia dla pięknej, pełnej wdzięku szerokiej melodyki, oryginalnej, czasami nawet śmiałej harmonizacji, oraz efektownej instrumentacji.

W rok później, po wystawieniu tej opery, powołany przez ówczesnego dyrektora Konserwarjum, E. Młynarskiego, przybywa Statkowski do Warszawy, by objąć stanowisko profesora historji muzyki w Konserwatorjum. Od tego czasu pozostaje już na stałe w Warszawie. Dłuższą przerwę stanowił pobyt w majątku pp. Młynarskich, mianowicie w r. 1904, gdzie ś. p. zmarły, na skutek ogłoszonego konkursu Wołłodkowicza, napisał operę „Marję" według poematu A. Malczewskiego. I znów wśród kilku nadesłanych na ten konkurs utworów, sędziowie zgodnie przyznali pierwszą nagrodę Romanowi Statkowskiemu. Operę tę, napisaną w 3 aktach i w 7 odsłonach, wystawił Teatr Wielki w r. 1906. Znać w niej lepsze opracowanie formy i środków technicznych, niż w „Filenis"; jednem słowem przedstawia się „Marja" jako dzieło muzyka dojrzałego, a przytem piszącego ze smakiem i inteligencją. Instrumentacja też efektowniejsza niż w „Filenis", świadczy, że autor opanował jej tajniki w zupełności i że pomysły swoje swobodnie umie przeprowadzać.

Sława kompozytorska rośnie, a do wymienionych dzieł przybywają nowe. Ogółem napisał Statkowski kompozycji nie wiele, bo cyfra ich nie przekracza liczby 50. Oprócz wymienionych oper napisał zmarły sporo utworów na fortepian, skrzypce, pieśni, a wreszcie 4 kwartety: f-moll op. 13, D-dur op. 14, Es-dur op. 37 i e-moll op. 40, oraz piąty nieukończony. Wszystkie te utwory przeważnie wydane zagranicą, w Berlinie i w Londynie, cechuje piękna linja melodyjna, nierzadko ciekawe rytmy i oryginalne harmonje. Niektóre z nich doczekały się wyjątkowej popularności, jak np. „Krakowiak" lub wydane u Schotta „Feuilles d'album".

Następne lata nie pozwoliły Statkowskiemu na komponowanie. Wkrótce bowiem umiera Z. Noskowski (1909) i Statkowski obejmuje po nim klasę kompozycji, której poświęcać musiał wiele czasu i trudu. Niebawem też wybuchła i wojna światowa, a z nią rozpoczął się okres trosk o codzienny byt: kłopoty materjalne nie opuszczały Statkowskiego aż do ostatniej chwili. Mimo to nie narzekał na swój los, oddając się pracy pedagogicznej i mając prawdziwą satysfakcję w tem, skoro owoce tej pracy były widoczne. W ciągu kilku tych lat wykształcił cały zastęp uczni, którzy albo już przynieśli chlubę swemu profesorowi (Chrapowicki, Lefeld), albo są w zaczątku swej zapowiadającej się karjery kompozytorskiej (Perkowski, Maklakiewicz, Popiel, K. Wiłkomirski, Lachs i in.).

Przed rokiem uległ ś. p. Statkowski ciężkiej chorobie, która powaliła go na łoże boleści. Kilka miesięcy choroby wycieńczyły i tak z natury wątły organizm; dźwignął się jednak z niemocy tej w lecie, ciesząc się nadzieją powrotu do zdrowia, jak przypuszczał trwałego.

W ostatnich już miesiącach doczekał się ś. p. Statkowski zaszczytnego odznaczenia: oto Sekcja Współczesnych Kompozytorów polskich, w uznaniu wielkich zasług na polu kompozycji, mianowała go swym członkiem honorowym. Ale Statkowskiemu było danem dożyć jeszcze jednej szczęśliwej chwili, a było nią wznowienie, od lat dwudziestu przeszło niewykonywanej, opery „Filenis" w Teatze Wielkim.

Nie długo już potem cieszył się zdrowiem. Przędziwo śmiercionośnego wrzeciona uchwyciły okrutne Parki i podobnie, jak w „Filenis", przecięły przedwcześnie nić żywota, w chwili, gdy ręce ś. p. zmarłego starały się ująć jeszcze za struny lutni, by wyśpiewać na nich jakiś porywający, ostatni śpiew. W środę, d. 11 list., przyszedł trzeci atak, a w czwartek, dnia następnego, zakończył Roman Statkowski swe życie.

Smutna opowieść kończy się.

Od dni kilku śmiertelne szczątki zmarłego kryje na cmentarzu Powązkowskim świeża mogiła. Rozkołysały się gałęzie drzew cmentarnych, nucąc żałosny śpiew i sypią się głucho ostatnie zwiędłe liście na mogiłę człowieka o gołębiem sercu, dobrego syna Ojczyzny i gorliwego opiekuna młodzieży.

*

* *

Ale obok tych żałosnych wspomnień i garść refleksji. Z ś. p. R. Statkowskim zeszedł do grobu muzyk, którego imię zapisało się złotemi zgłoskami na kartach historji muzyki polskiej: jest on bowiem obok Żeleńskiego i Noskowskiego, najwybitniejszym kompozytorem pomoniuszkowskiej doby. W dziełach swych wierny ideałom, wśród których wyrósł, hołdował kierunkom, jakie naówczas panowały; mimo to jednak miał wiele zrozumienia dla najnowszej muzyki, której jakkolwiek nie był zwolennikiem, jednak nie potępiał, przyznając jej prawo bytu.

Jan Głowacki.

WIENIEC NA MOGIŁĘ ROMANA STATKOWKIEGO

W imieniu profesorów Konserwatorjum muzycznego w Warszawie, staję nad trumną zgasłego przedwcześnie ś. p. Romana Statkowskiego, wielkiego twórcy, znakomitego profesora i oddanego młodzieży przewodnika, by złożyć hołd pośmiertny.

Czcimy w zmarłym prawego, zacnego człowieka i wielkiego artystę.

Jako człowiek — była to jednostka wykwintna, niezmiernie subtelna i delikatna; wierny przyjaciel, zawsze bezinteresowny, oddany swej pracy, niepomiernie życzliwy dla uczniów pedagog.

Jako artysta, był Statkowski muzykiem, obejmującym horyzonty bardzo szerokie. Wychowany w atmosferze ideałów, przekazanych jego pokoleniu przez twórców epoki romantycznej, umiał iść na spotkanie nowych haseł i prądów. Starał się je zgłębić i zrozumieć.

Gdy uczniowie z całym, właściwym młodości zapałem, wchłaniali w siebie dzisiejszą nową sztukę, ś. p. Statkowski, jako profesor mądry, nie stawiał tamy, lecz ręką doświadczona i wytrawną ujmował w karby i skierowywał te cokolwiek burzliwe wody wiosenne w łożysko głębokie i pewne.

Jako kompozytor, stworzył szereg dzieł o wartości dużej i trwałej.

Początek działalności twórczej ś. p. Statkowskiego, łączy się z jego pobytem za granicą. Znalazł tam uznanie, był drukowany, na konkursie operowym w Londynie zdobył pierwszą nagrodę za „Filenis". Stał się wtedy sławnym.

Nie został tam jednak. Wrócił do kraju, osiadł w Warszawie, objął profesurę w Konserwatorjum i od tej chwili całe swe życie poświęcił pracy dla Polski i sztuki polskiej.

I tutaj spadł piękny laur na jego skronie. Za „Marję" otrzymał nagrodę konkursową. Jest to opera o charakterze wybitnie narodowym. Stanął też rychło Statkowski w rzędzie najpierwszych kompozytorów naszych doby po-Moniuszkowskiej.

Dzięki „Filenis" i „Marji", stał się znany, jako autor przedewszystkiem operowy. Ale to tylko część jego dorobku muzycznego. Kryje się w nim skarb prawdziwy, utwory kameralne, istne perły naszej literatury.

Oddany wyłącznie sztuce, wierzący w szczytne jej posłannictwo, daleki od gorączki życia współczesnego, wykwinty i subtelny — nie umiał i nie chciał iść przebojem przez życie, tak twarde dla artystów polskich. Nie dla niego był cel, do którego dążąc, trzeba potrącać, usuwać i krzywdzić innych. Nie wymagał nic dla siebie, dawał natomiast wszystko: poświęcił Polsce talent, wiedzę, pracę, zdrowie — wreszcie życie samo.

Gdy inni Polacy, pracując dla obcych, znaleźli tam zaszczyty i dobra materjalne, gdy Polska honoruje ich i opłaca zasługi nie dla niej położone — Statkowski, który wszystko poświęcił dla Polski, stał się ofiarą bolesnego nieporozumienia. Zszedł do grobu cicho i spokojnie, a miał ludzkie prawo zanieść tam z sobą ból, żal i uczucie krzywdy.

Ale tem gorętsze uczucia wdzięczności za swe życie ofiarne, tem większy żal i ból zostaje w nas, współpracownikach i kolegach zmarłego prawego Polaka.

Pociechą jedyną są nam słowa Leonardo da Vinci: „Mija piękno rzeczy śmiertelnej, lecz nie mija piękno sztuki".

Rozumiemy, iż przeminęła piękna postać człowieka śmiertelnego, ale nie przeminęło piękno jego ducha, w sztuce jego zamknięte.

Cześć Ci, wielki artysto i twórco, zacny kolego i prawy Polaku!

Piotr Rytel.

MUZYKA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

IV. PRAWODAWSTWO KOŚCIELNE W OKRESIE OD WIEKU X DO XVI

Gruntowna reforma śpiewu liturgicznego, dokonana przez Papieża Grzegorza Wielkiego, oraz późniejsza opieka Kościoła nad Śpiewem Gregorjańskim, były czynnikami wyłącznemi, które sztukę liturgiczną doprowadziły do największego rozkwitu w okresie X—XIII w.

Rozwój ten, jak zauważyliśmy, polegał nie tylko na pomyślnem dokonaniu reformy śpiewu tradycyjnego, t. j. na jego kodyfikacji i doprowadzeniu do czystości, potęgi oraz siły, lecz przedewszystkiem na stopniowem zwiększaniu podstaw, na których poczęto rozwijać sztukę muzyczną.

Pierwsze usiłowania w tym kierunku dały się już zauważyć w X w., kiedy powstało dążenie do stworzenia form nowych w sztuce śpiewania.

Ówcześni koryfeusze muzyki kościelnej w tym czasie ujawniali dążenie ku przekształceniu systemu jednogłosowego, a raczej unisonowego na wielogłosowy, czyli harmonijny, w którymby mogły jednocześnie brać udział głosy różne.

Na tamte czasy była to rzecz zupełnie nowa i niełatwa do urzeczywistnienia. Zanim dla tej nowej formy muzycznej potrafiono odnaleźć podstawy i fundamenty, jej twórcy musieli bardzo długo błądzić po różnych bezdrożach oraz przechodzić ciężkie, a nawet nieprzyjemne doświadczenia wstępne.

Powstał śpiew harmonijny w łonie Kościoła, a raczej jego kolebką była liturgja rzymsko-katolicka, dla której upiększenia został stworzony. Wyłączną zasługę pod tym względem mają klasztory zakonne, które, będąc jedynym miejscem ówczesnego kształcenia i wychowania społecznego, były jednocześnie czynnikiem, samodzielnie powołującym do istnienia oraz udoskonalania nowych form śpiewu liturgicznego.

Zastanawiając się nad pochodzeniem śpiewu harmonijnego, zauważymy, iż powstał on z powodu charakterystycznych dodatków muzycznych, któremi upiększano melodje gregorjańskie.

Aczkolwiek te upiększenia były nie zawsze stosownemi, a nawet bardzo często wprost szpeciły śpiew gregorjański, jednak znaczenie ich było wielkie. Stały się one bowiem formami pierwiastkowemi i podstawami dla śpiewu harmonijnego, oraz czynnikami, posuwającemi naprzód rozwój sztuki muzycznej.

Pierwsze zastosowanie śpiewu dwugłosowego dokonał zakonnik cysterski Hucbald (840—930), który stworzył akompanjament do głosu głównego w formie kwart, kwint i oktaw równoległych.

Tego rodzaju muzykę nazwał on wogóle „concentum concorditer dissonum", a w szczególności użył określenia „diafonia", zaś głos akompanjujący został nazwany przez niego wyrazem „discantus" albo „organum" [1]).

Układając dźwięki w akordy, Hucbald potrafił założyć podwaliny do teorji śpiewu harmonijnego, pomimo, iż jego sposób w stosowaniu kwart, kwint lub oktaw był nieudolny. Tylko z biegiem czasu wysiłki nad rozwijaniem harmonji dały poważniejsze wyniki i zdobycze, zawdzięczając którym, odnaleziono trwałe podstawy teoretyczne, rozwiązujące zagadnienia harmonji muzycznej [2]).

Wszystkie jednak próby i doświadczenia w dziedzinie poszukiwania nowych form muzycznych do tego czasu odbywały się kosztem śpiewu gregorjańskiego, który, będąc coraz więcej zniekształcany przez różne formy dodatków nowych, wreszcie począł zatracać swój charakter zasadniczy. Zamiast czystości i jasności, w tym śpiewie zapanował rozdźwięk.

Szczególniej w stuleciu XIII śpiew gregorjański został obciążony różnemi dodatkami natyle, że formalnie zaginął. Jego melodja straciła

---

[1]) Por.: J. Schlüter, „Obozrenije Wsieobszczej Istorii Muzyki", (tłomaczenie z niemieckiego W. Bessel'a). S. Petersburg. 1905, str. 9.

[2]) W śpiewie harmonijnym Hucbald pierwszy stworzył zasadę t. zw. „motus rectus", to znaczy, że głos drugi towarzyszył równolegle. W XI w., przez dodawanie tercyj i utrzymania organu na jednym tonie, powstała zasada t. zw. „motus obliquus". Zaś w XII w. wyłoniono zasadę „motus contrarius", polegającą na rozszerzeniu dyskantu, osobliwie przez kadencje. Por.: Fr. Haberl. Magister Choralis. Regensburg. 1887, str. 2.

na swojej wyrazistości pierwotnej, a formy dodatkowe stworzyły z niego typ muzyki nowej i odrębnej.

W taki sposób powstała forma harmonji „Falso-bordone" (Faux bourdon) [3]), z której potem wyłoniła się nauka kontrapunktu [4]). Ta ostatnia z biegiem czasu zajęła miejsce najpoważniejsze wśród wszystkich form harmonji [5]).

Nic też dziwnego, że z powodu nieudatnego przyozdabiania śpiewu gregorjańskiego w nieudoskonalone formy systemu harmonijnego, sztuka kościelna poczęła rychło zatracać nie tylko swoją wzniosłość i czystość, lecz stała się wprost niegodną użycia w liturgji.

Do czego była podobna muzyka kościelna w tym czasie, możemy wnioskować z opisu słuchaczów ówczesnych, którzy ją potępiali całkowicie.

Między innemi opat klasztoru w Rhievali, bł. Aelredus (w. XII), opisując wrażenie swoje od słuchania muzyki jemu współczesnej, powiada, że w śpiewie kościelnym nie widzi dla siebie korzyści i przyjemności, gdyż jest on podobny raczej do strasznego trzepotu liści lub trzasku grzmotu. Szczególniej zaś razi go śpiew dyskantowy i nieznośny układ frazesów muzycznych, które przy nieudolnem wykonaniu śpiewaków, sprawiają wrażenie rżenia koni, lub innych dźwięków sztucznych, nic ze śpiewem nie mających wspólnego. Widząc zaś nader dziwny wygląd twarzy i ruch ciała, towarzyszący takiemu śpiewowi, który wywoływał wśród obecnych śmiech wielki, nie może się zgodzić ze zdaniem tychże śpiewaków, będących zdania, że taki śpiew jest szczytem służenia Bogu [6]).

Narzekania powszechne na zły stan śpiewu liturgicznego były przyczyną tego, że Kościół natychmiast poczynił kroki ku naprawieniu zła, panującego w sztuce kościelnej.

Sobór powszechny Laterański IV (1215) widząc, iż zło pochodzi z braku znajomości u wykonawców muzyki zasad sztuki świętej, postanawia, aby udzielano święceń kapłańskich tylko tym, którzy w sposób należyty i umiejętny przyswoją sobie to wszystko, co się odnosi do liturgji. Sobór uważa, iż tylko kapłani wykształceni potrafią wpłynąć na polepszenie sztuki kościelnej [7]).

To samo nieco później postanawia sobór powszechny II Lugduński (1274) [8]).

Zarządzenia kościelne co do naprawy sztuki świętej nie były jednak przestrzegane długo. Główną przyczyną tego był okres ówczesny, jako moment żywiołowej ewolucji harmonji muzycznej.

To też Kościół w tym czasie, czuwając nad śpiewem Gregorjańskim, odniósł się jednocześnie z wielką uwagą do nowego kierunku muzycznego i troszczył się nad sprawą otrzymania rezultatów pomyślnych. Wskazuje na to zarządzenie Papieża Jana XXII, który w r. 1332 wydaje specjalny dekret dla śpiewaków kościelnych.

Orędziem swojem Papież z naciskiem wielkiem zakazuje śpiewakom nadużywania dyskantu

---

3) „Falso - Bordone" powstał około roku 1200. Jest to forma harmonji, oparta na systemie — sekstakordowym — z basem „fałszywym", przy którym tony basowe tworzono z pierwotnych tercyj akordu.

4) Wyraz „Kontrapunkt" pochodzi od nazwy nuty „punctum", albo „punctus". Ponieważ te punkty umieszczano jeden nad drugim, przeto taką pozycję nazwano „Kontrapunktem".

5) Por.: R. Schlecht. „Geschichte der Kirchenmusik". Regensburg. 1871, str. 73 i nast.

6) „Ad quid ergo terribilis ille follium flatus tonitrui potius fragorem, quam vocis exprimens suavitatem? Ad quid illa vocis contractio et infractio? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit. Nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc impingitur, nunc diffusiori sonitu dilatatur. Aliquando quod pudet dicere, in equinos hinnitus cogitur. aliquando virili vigore deposito, in feminea vocis gracilitates acuitur, nonnunquam artificiosa quadam circumvolutione torquetur et retorquetur. Videns aliquando hominem aperto ore, quasi intercluso halitu expirare, non cantare, ac ridiculosa quadam vocis interceptione, quasi minitari silentium, nunc agonem morientium, vel extasin patientium imitari. Interim histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitatur, torquentur labia, volant oculi, ludunt humeri, et ad singulas quasque notas digitorum flexus respondet. Et haec ridiculosa displosio vocatur religio, et ubi haec frequentius agitantur, ibi Deo honorabilius serviri clamant. Por.: *Speculum char.* lib. I cap. 23 C. Rischard. Anal. Concil.

7) Decr. XXVII.: Cum sit ars artium regimen animarum, districte praecipimus ut episcopi promovendos in sacerdotes diligenter instituant et informent, vel per se ipsos, vel per alios viros idoneos super DIVINIS OFFICIIS... qualiter ea rite valeant celebrare: quoniam si ignaros et rudes de cetero ordinare praesumpserint et ordinatores et ordinatos gravi decrevimus ultioni. Satius est enim, maxime in ordinatione sacerdotum, paucos bonos quam multos malos habere ministros, quia si caecus caecum duxerit ambo in foveam dilabuntur.

Por.: J. Mansi. Collectio Concil. tomus XXII col. 1015.

8) Por.: J. Mansi. Coll. Concil. t. XXIV, pars III, cap. I. col. 130.



Jules Romain pinx. *Ch. L. Schuler pere sculps. 1836.*

ŚW. CECYLJA

i jednocześnie radzi, aby używano go podczas nabożeństw uroczystych bez szkody dla śpiewu gregorjańskiego.

W tym celu papież żąda od śpiewaków, iżby swój dyskant pisali i dobrze się go uczyli, aby w ten sposób zachować w całości i nieskazitelności melodje chorału gregorjańskiego [9]).

Powyższe zarządzenie papieskie w znacznej mierze wpłynęło na usunięcie panującego wówczas dyletantyzmu, gdyż śpiewacy zmuszeni byli studjować i opracowywać wszelkie dodatkowe formy muzyczne, stosowane przez nich do chorału.

9) Por.: De vita et honestate clericorum. C. J. C. Extravag. Joan XXII Lib. III. cap. un.

Takie stanowisko Kościoła wpłynęło dodatnio nie tylko na samo utrzymanie w porządku śpiewu liturgicznego, lecz również oddziałało skutecznie na rozwój nowych form muzycznych.

Zawdzięczając bowiem pracy śpiewaków ówczesnych nad badaniem harmonji, muzyka w swoim rozwoju poczęła zdobywać formy coraz doskonalsze.

Ubogi system harmonijny powoli zmierza wyraźnie w kierunku stałego wzbogacenia się w zdobycze nowe, które doprowadziły go wreszcie do form muzyki polifonicznej.

Że droga ta była niezmiernie trudną, świad-

Dzień 22 listopada przypomina nam o święceniu imienia Św. Cecylji, uznawanej, jak wiadomo, za patronkę Sztuki Muzycznej i Śpiewaczej.

Większość instytucyj muzycznych w krajach, o wyższej kulturze artystycznej, zawsze obchodziło uroczyście ten dzień.

Pamiętamy jak Warsz. Tow. Muz. w dniu owym akcentowało swą działalność, urządzając choć skromny obchód... Pamięć o pracownikach na niwie muzycznej, co odeszli, w tym dniu miała również piękny wyraz w uroczystem żałobnem przypomnieniu.

W latach powojennych wiele rzeczy zaiste pięknych, niestety, zaniechano...

— Wzywamy polski świat muzyczny do wznowienia tradycji, przez coroczne urządzanie na wszystkich terenach swej pracy obchodów, poświęconych wyłącznie polskiej twórczości.

Na tem miejscu podajemy reprodukcje z najmniej znanych wizji artystycznych, wyobrażających Św. Cecylję, z zaznaczeniem, że „Męczeństwo" przykuwa do siebie uwagę ikonografów, jako rzecz zupełnie im nieznana, chociaż oryginał znajduje się w Rzymie, w kościele pod wezwaniem Św. Cecylji, na Trastetere, na miejscu, gdzie ongi stał pałac rodzinny świętej, i gdzie w podziemiach, w pięknie odrestaurowanej kaplicy, złożone zostały Jej relikwje, odnalezione w katakumbach św. Kaliksta w roku 817. Wielki ołtarz w kościele zdobi oryginał wspaniałej marmurowej rzeźby Stefana Maderny, wyobrażającej św. męczennicę po straceniu przez kata. Najbardziej zwiedzanemi w Rzymie są wspomniane katakumby, których najpoetyczniejszem miejscem jest krypta grobowa św. Cecylji z kopją rzeźby Maderny. Rzeźba ta, jedna z najpiękniejszych rzeźb włoskich, cieszy się w Rzymie wielką popularnością, raz dlatego, iż jest dziełem sztuki, o zaletach niepospolitych, a powtóre, iż św. Cecylja, jako rodowita rzymianka i córka rzymskiego patrycjusza-senatora, otoczona tam wyjątkowym kultem.



Jules Romain pinx. *F. Dien sculps.*

MĘCZEŃSTWO ŚW. CECYLJI.

* * *

czy nam o tem krytyka ówczesna, pełna słów nagany dla powstającego śpiewu polifonicznego.

Surowo potępiano „nowy sposób śpiewania" jedynie dlatego, że na słuchacza, przyzwyczajonego do pięknego śpiewu gregorjańskiego, wywierał on przygnębiające wrażenie. Przyczyną tego był brak prawideł, z powodu czego ówczesny śpiew polifoniczny w swojem wykonaniu był uosobieniem chaosu, pełnego najrozmaitszych dysonansów.

To też krytycy ówcześni, nie widząc w polifonji żadnych form piękna, wyrażali się o niej, jako o przejawie bestjalskim. Przypominając zaś piękno śpiewu tradycyjnego, radzili natarczywie wynalazcom polifonji, aby ci ją zupełnie zaniechali ze względu na to, iż są ustawiczną przyczyną różnych skandali i narzekań [10]).

Aczkolwiek zwolennicy muzyki polifonicznej musieli znosić wiele napaści, jednak się tem nie zniechęcali do pracy dalszej. Zawdzięczając ich wytrwałości, surowa sztuka polifoniczna, została nie tylko ocalona od zagłady, lecz stała się w cza-

10) J. Muris (w XIV w.) współczesną jemu muzykę polifoniczną charakteryzuje w sposób następujący: „Heu proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum, inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est inquiunt novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis ostendunt in intellectum eorum, qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum: jam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! O mala coloratio, irrationabilis excusatio! O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus

sie późniejszym jedną z najpoważniejszych form muzycznych. Szczególniej zaś miało to miejsce w XVI w., kiedy wielcy mistrzowie tego stulecia podnieśli polifonję do szczytu doskonałości artystycznej i stworzyli z niej sztukę, odpowiadającą potrzebom Kościelnym.

W znacznej mierze do rozwoju muzyki przyczyniły się organy, których udoskonalenie istotne przypadło na wiek XIV i następny. Instrument ten wpłynął poważnie na rozwój formy kontrapunktu —vicercare [11]), która później przekształciła się w fugę [12]).

Wszystkie jednak okoliczności powyższe nie wpłynęły dodatnio na stan muzyki kościelnej w tym czasie. W sposób szczególniejszy ujemnie oddziaływała na nią szybka ewolucja najrozmaitszych form muzycznych, które poczęły wnosić do liturgji kościelnej mnóstwo elementu świeckiego.

Z tego powodu, odbywający się w tym czasie Sobór powszechny w Bazylei (1435), żąda nie tylko usunięcia z Kościołów muzyki świeckiej, lecz ścisłego przestrzegania przepisów liturgicznych co do użycia sztuki muzycznej podczas nabożeństw. *(D. c. n.).*

Monsignor Antoni Kwiatkowski, Mag. Teol.

PRZYCZYNKI DO HISTORJI KRAKOWSKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ W XVII i XVIII WIEKU

(CIĄG DALSZY)

4. ITER MUSICUM CISTERCIENSE.

(Przyczynek do historji muzyki w klasztorze mogilskim).

W dziejach polskiej kultury muzycznej odgrywają bogato dawniej uposażone klasztory tak znaczną rolę, iż dokładne zbadanie klasztornych archiwów i bibljotek może dostarczyć niejednego jeszcze zabytku muzycznego do niezbyt bogatego zasobu, przekazanego nam przez przeszłość, pełną zniszczenia bądź z powodu pożarów i wojen, bądź też z powodu nieświadomości znaczenia muzyki dla kultury narodowej i jej dziejów. Niejedno dzieło nieznane i niejeden nieznany nawet z nazwiska kompozytor wypłynie w ten sposób na widownię naukową. Badania archiwalne dostarczają i długo jeszcze dostarczać będą wielu faktów historycznych, które w swej sumie dać mogą o wiele pełniejszy obraz dawnej twórczości i kultury muzycznej w Polsce, aniżeli ten, który osiągamy, ograniczywszy się jedynie do nielicznie zachowanych zabytków naszej dawnej muzyki.

Dalszym etapem mych badań nad dziejami muzyki w polskich katedrach, opactwach i klasztorach są badania, przeprowadzone w sierpniu r. 1923 i 1924 *w opactwie cysterskiem w Mogile.* Badania te, ułatwione przez istnienie drukowanego katalogu rękopisów archiwalnych i bibljotecznych i przez wzorowy, w naszych stosunkach wyjątkowy niemal, porządek i pieczę nad zabytkami klasztornemi, doznały szczególnego poparcia i wielkiej życzliwości ze strony X. Przeora Teobalda Kajuta i X. Podprzeorzego Benedykta Welca, który nie szczędził starań i czasu, aby mej pracy ofiarować cenną pomoc. To też niech mi wolno będzie również w tej drodze zapewnić czcigodnych kapłanów o mej wielkiej wdzięczności, której słabym tylko wyrazem jest niniejsza praca.

Jakkolwiek opactwo mogilskie datuje się od wieku XIII, to jednak dla badań historyka muzyki rozpoczynają się źródła mogilskie dopiero od 17 wieku. Wielokrotne pożary zniszczyły znaczną część archiwum i bibljoteki. Szwedzkie najazdy dopełniły reszty strat, dla historji kultury dotkliwych. Nie jest rzeczą wykluczoną, iż bibljoteki szwedzkie zawierają sporo nawet muzycznego materjału mogilskiego, niemniej jednakże bibljoteki innych krajów (Niemcy, Gdańsk), w których

---

sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantare, quid dixissent? quid fecissent? Sic discantantem increparent et dicerent: Non hunc discantum, quo uteris a me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromitis? Mihi non congruis, mihi adversaris, scandalum tu mihi es. O utinam taceres! Sed dereliras et discordas". Por.: M. Gerbert. Cantus et Musica. t. II. str. 110 i nast.

11) Ricercare — utwór, przeznaczony dla organu i utrzymany w ścisłym stylu kościelnym.

12) Por.: A. W. Ambros. Geschichte der Musik. Leipzig 1892 t. II. str. 229 i nast.; A. G. Richter. Dzieje gry organowej; Muzyka Kościelna. Warszawa 1910. Nr. 2, str. 22.

łup polski sprzedawali Szwedzi, wracający do swego kraju z wypraw wojennych.

a. *Księgi dochodów i rozchodów klasztornych*, zawierające wzmianki o muzyce wielogłosowej — tą bowiem zajmować się będziemy wyłącznie — zaczynają się z rokiem 1674. W ciągu 18 wieku spotykamy w nich mniejsze i większe luki. Te zaś księgi, które przedstawiają cenniejszy materjał, kończą się z rokiem 1789. Dowiadujemy się z nich, że opactwo posiadało od I połowy 17 wieku własną niewielką *kapelę* wokalno-instrumentalną, nazywaną w rachunkach „kapellą" lub „chorem figuralnym". Dyrygował nim jeden z braci; nigdy nie posługiwano się kapelmistrzem świeckim. Jedynie *organiści* — jeden klasztorny, drugi farny — bywali często osobami świeckiemi. *Kantor*, zwany „capellae magister" lub „regens chori figuralis", był z reguły zakonnikiem.

W chórze brali udział specjalnie kształceni chłopcy—*sopraniści*, otaczani szczególną opieką. Rachunki wymieniają skrzypków, trębaczy, kwartpuzonistów i innych, zwanych „muzykantami" lub „*kapelistami*".

Były pewne bardzo *uroczyste święta*, podczas których klasztor mogilski starał się o rozwinięcie pewnego przepychu muzycznego. Wówczas miejscowe środki nie wystarczały. Donajmywano więc muzyków z kapel krakowskich lub okolicznych. I tak np. spotykamy się z „najemnikami" ze słynnej kapeli OO. Jezuitów krakowskich, Przyczynki do historji krakowsk. kult. muz. —2— z kapeli OO. Benedyktynów z Tyńca i z „kapeli zamkowej" (katedralnej) krakowskiej, z której — podobnie, jak z jezuickiej — przenosili się nieraz muzykanci na stałe do bogatej Mogiły, przywdziewając osobne „barwy". Takie „przenosiny" czyli poprostu ucieczki, były wówczas zjawiskiem bardzo częstem, powodując niekiedy spory sądowe.

Szczególnie uroczyście święta przypadały w dni św. Bernarda, Bożego Narodzenia, na Wielkanoc, na Zielone Święta i w Dni Krzyżowe. Niemniej jednak nie brakowało innych licznych okazyj do rozwinięcia „ornamentu muzycznego". Były niemi prymicje zakonników oraz „dysputy", czyli obrony tez ze strony tych, którzy kończyli klasztorne studja teologiczne. Wypadki takie są w rachunkowych księgach wspominane często. Sprowadzano dla „ornamentu" muzykantów krakowskich, którym np. w r. 1776, dn. 21 stycznia, zapłacono 30 zł. Z kolędą i „gwiazdą" po... „kolędę" zgłaszał się organista farny, a w ślad za nim kolędnicy-studenci wędrowni z Krakowa. Niekiedy (np. w r. 1765) przybywali „gorale z jasełkami" i otrzymywali 2 zł., przywożąc równocześnie gonty na potrzeby klasztorne.

Organista klasztorny miał utrzymanie bardzo dostatnie. Otrzymywał obok płacy, odzież i sukno (niekiedy kontusz), buty, zboże, napoje; bywał też dzierżawcą karczmy. Niekiedy załatwiał niektóre sprawy klasztorne i jeździł z pozwami.

Ważną osobistością muzyczną był chłopiec-dyskancista. Gdy go zabrakło, produkcje muzyczne były narażone na szwank lub zupełnie uniemożliwione. Wówczas posiłkowano się „dyszkancistą gościnnym". Liczne pozycje rachunkowe stwierdzają wymownie nadzwyczajną pieczę nad małoletnim, lecz tak ważnym w zespole artystą. Otaczano go prawie zbytkiem. W wydatkach z r. 1756 figuruje m. inn. pozycja: „dyszkanciście na żelazko do włosów 12 gr.".

Wydatki na „requisita choru figuralnego" są najczęściej spotykaną pozycją rachunkową. Ograniczamy się tu do najważniejszych wzmianek, dotyczących wydatków na instrumenty i utensylja:

R. *1745: „za waltorny 21 zł., za przysadki do waltornów 13 zł., za munsztuk do trąby 2 zł.".*
„ *1746: „za skrzypce wrocławskie 36 zł.".*
„ „ *: sprawiono „strony dla organisty do klawikortu (!)", „strony rzymskie" i t. p.*
„ *1747: „za młotek do klawikortu 1 zł.", „na skórki do pozytywu farnego 4 zł.", „za munsztuk do trąby 2 zł. 16 gr.".*
„ *1748: „za strony do cymbału 2 zł. 15 gr.".*
„ *1755: „do choru figuralnego na jedwab do stron 1 zł.".*
„ *1756: „za olejek migdałowy do stron 6 gr.".*
„ *1759: „za stronę do basetli 4 zł.", „za skrzypce jedne 50 zł.".*
„ *1760: „za nadstawki do trąb 1 zł. 8 gr.".*
„ *1764: „za skrzypce 90 zł.", „za parę waltornów, krągliki i munsztuki panu Morbicerowi 72 zł.".*
„ *1766: „za smyczek na chor 5 zł.", „za strony rzymskie 10 zł.".*
„ *1773: „na strony kwinty jedwabne 1 zł.".*
„ *1778: „na skórki irchowe do organ 26 zł." i t. d.*

Ograniczyłem się tylko do charakterystycznych pozycyj, odnoszących się do stosunków raczej handlowo-muzycznych. Niezmiernie liczne były wydatki na muzykalja i „papior (!) do nut". Niestety, żadnych bliższych wyjaśnień księgi rachunkowe nie podają. Katalog rękopisów i druków muzycznych zastąpić musi te luki. Jedynie wzmianka o zakupnie „kantyczków dla choru figuralnego' (1 zł. 15 gr.) w r. 1755, wyszczególnia rodzaj mu-

zykaljów. W r. 1745 wydano 60 zł. na muzykalja, w r. 1761 zapłacono „za 5 liber papieru do partytur" 7 zł. 18 gr.

Gorliwość i troska o dobro muzyki nie ustawała w opactwie mogilskiem nawet wtedy, gdy w murach klasztornych „gościły" wojska szwedzkie, rosyjskie, pruskie lub austrjackie. Zmniejszały się jedynie pewne wydatki, z drugiej jednak strony opactwo rozwijało niezmiernie wielką, godną monografji, działalność humanitarną podczas najazdów nieprzyjacielskich na ziemię krakowską.
Przyczynki do historji krakowsk. kult. muz. —3—

Sądząc według pochodzenia muzykaljów bibljoteki mogilskiej, wskażemy na Włochy (głównie Rzym), Czechy (Praga) i Niemcy (Wiedeń, Drezno, Wrocław i inne miasta), jako na źródła, z których zaopatrywano się w muzykalja. Kraków był niejednokrotnie pośrednikiem (zwłaszcza kapela jezuicka i katedralna). W Mogile jednak nie brakowało zakonników-muzyków obcego pochodzenia. Tem tłumaczy się np. napływ większej ilości kompozycyj czeskich w połowie 18 wieku, gdy kantorem był X. Jan Wacław Bourian. Stosunki muzyczne z Dreznem i Wrocławiem wzmocniły się od czasów wyboru dynastji saskiej; stosunki zaś z Wiedniem i Wrocławiem były zawsze silne. Z Włochami łączyły Polskę tradycjonalne związki artystyczne. Klasztory były też zawsze temi środowiskami, które dla obcych przedstawiały najłatwiejszą sposobność do dłuższego pobytu w Polsce. Pod tym względem mogły klasztory polskie rywalizować do pewnego stopnia z dworem królewskim i dworami magnatów. Jeśli w gronie wikarjuszy katedralnych w Krakowie znajdujemy w połowie 18 wieku rodowitych Czechów i Niemców, tak, jak w 100 lat przedtem rodowitych Włochów, to zapewne mniej dziwnem wyda się nam, jeśli to samo zjawisko stwierdzamy w klasztorach polskich. A obcokrajowców, głównie Czechów i Niemców, gościły ówczesne klasztory cysterskie w Polsce w wielkiej ilości, nie bez korzyści dla kultu muzyki. Ten napływ czeski objawił się też w klasztorach Cystersów na Śląsku.

b. *Muzycy mogilscy.* Obok ksiąg rachunkowych klasztoru, cennem źródłem historji muzyki w Mogile są księgi zmarłych zakonników, t. zw. „libri mortuorum" (defunctorum) lub „cathalogi mortuorum". Dla naszego tematu wchodzą w rachubę rękopisy archiwalne mog. nr. 37, 38 i 589, uzupełnione notatkami z rękopisu nr. 3652 bibljoteki muzeum Czartoryskich w Krakowie [1]) oraz wykazem nazwisk, wydanym w „Monumenta Poloniae Historica" tom V, str. 494. W spisie naszym zachowujemy porządek chronologiczny według rodzajów zajęć muzycznych [2]).

1. *Organiści.*

Fr. Theodorus K o c i e l o w s k i: „erat organista sua aetate famosissimus", zm. 12.VI. 1597.

Fr. Joannes M u c h a, Cracoviensis, zm. 1609.

Fr. Gasparus B y s t r z y c k i de Pińczów: „organista, cui parem (meo iudicio) vix invenisses", żył w połowie XVII wieku.

Fr. Laurentius M a k u l s k i de Żarnów: zm. 1644.

Fr. Franciscus P o d r e m b s k i: zm. 12.XI. 1667.

Casimirus (bez nazwiska): organista świecki ok. 1685.

Martinus (bez nazwiska): organista świecki ok. 1685.

Fr. Augustinus (bez nazwiska): zm. 2.VII. 1724.

Józef (bez nazwiska): organista świecki ok. 1747—1750.

Djonizy (bez nazwiska): organista świecki ok. 1750.

Laurenty K ę c k i: organista farny ok. 1772—1790 (?); pobierał pensji rocznej 126 zł.

Michał K l e s z c z y ń s k i: organista świecki ok. 1777—1780 (?) z pensją kwartalną 31 zł. 20 gr.

Fr. Edmundus D y m k i e w i c z: pierwsze wzmianki o nim datują się od r. 1765; od r. 1783 był prefektem kapeli; zm. 24.VIII. 1789. Kopjował szereg utworów wokalnych i instrumentalnych Schwindla, Abla, Naumann'a i innych.

2. *Kapeliści (instrumentaliści).*

Mathias T o n i e w s k i de Małogoszcz: zm. 24.VI. 1648.

Fr. Sebastianus M a s u r c o v i u s. „patria Kielcensis, professus anno 1646", zajęty „diversis musicae exercitiis", zm. 1680.

Stanisław W o y n a r s k i: przyjęty do kapeli 21.VIII. 1721, przedtem członek kapeli katedralnej krak.

---

1) Odpis notatek z tego rękopisu zawdzięczam O. Benedyktowi Welcowi.

2) Wymienione są tylko te nazwiska, o których wzmianka w zródłach powyżej podanych.

Bernard Leżanski: toż samo.

Piotr Stockinger: przyjęty w r. 1727 z kapeli katedr. krak.

Maciej Latkowski: przyjęty w r. 1727 z kapeli katedr. krak.

Fr. Jerzy Latański: przyjęty w r. 1727 z kapeli katedr. krak., zm. 15.IV. 1734.

Tomasz Zerkowski: przyjęty w r. 1727 z kapeli katedr. krak.

Antoni Gawroński: ok. 1746—1756 (?).

Wentzl (bez imienia): ok. 1766—1769.

Andres (bez imienia): ok. 1773.

Bartłomiej Mroziński: ok. 1773—1789, z pensją roczną 126 zł.

Łukasz Humczyński: ok. 1777.

Gładysiewicz (bez imienia): ok. 1781—1783 (?).

Szymon Radwański: ok. 1783—1789(?)

Stanisław Strugowski: ok. 1784.

Maciej Węgrzyn: ok. 1784—1786 (?).

Gołembiowski (bez imienia): ok. 1785—1789.

Djonizy Lisiewicz: od r. 1788.

3. *Kantorzy (kapelmistrze)* [1].

P. Erasmus Zabłędzki: najstarsza o nim wiadomość sięga roku 1687; nie jest wykluczone, iż był w kapeli zajęty już w r. 1674. Zmarł w r. 1701 (1.IV).

Fr. Sebastianus Wywialiński: „chori figuralis praefectus", zm. 14.X. 1729.

Fr. Joannes Venceslaus Bourian, zwany w aktach niekiedy „Buriańskim" i „Baworowskim" (w spisach zmarłych i żyjących zakonników nie jest wymieniony „Baworowski" jako inna osoba); był organistą i kapelmistrzem. Najstarsze zapiski, odnoszące się do jego muzycznych czynności, datują się od r. 1725. Dyrygował kapelą mogilską z przerwami prawdopodobnie od r. 1730, do r. 1770, dzieląc się tem zajęciem z br. L. Wieckim (p. niżej). W r. 1766 otrzymał 8 zł. „na drogę do wód". Możliwe, iż wyjeżdżał do kraju rodzinnego, t. j. do Czech. Kopjował wiele utworów dla użytku kapeli, m. in.: Benciniego, Breunicha, Landfeldta, Starominskiego, Pribila, Byecha, Lechtheinera, Brixi'ego, Lecheliusa, Oliwy, Naumann'a, Schwerdtnera, Brauna, Haydna, Lampugnani'ego, Abla, Bendy, Hassego, Hoffmann'a, Grauna, Picciniego i innych. Jemu głównie i Wieckiemu zawdzięcza klasztor mogilski obfitość swych zbiorów muzycznych. Bourian zmarł 5 sierpnia r. 1777. Kompozytorem nie był (p. niżej).

Fr. Leopoldus Wiecki: rozpoczął swą działalność ok. r. 1770, jako pomocnik Bouriana. Działalność ta trwała conajmniej do r. 1789, z kilkoletnią przerwą, podczas której bawił w klasztorze cysterskim w Jędrzejowie, jako kapelmistrz (1778—1780 i 1782—1784). Zastępowali go wówczas w Mogile nieznani bliżej br. Bonifacy Riesse z Obry („cantor"), br. Odon (może Trzęsowski z Lądu, „succentor") i br. Alberyk (może Frömez Jędrzejowa, „succentor"), oraz br. Dymkiewicz (p. wyżej). Te zastępstwa miały miejsce i podczas stałego pobytu Wieckiego w Mogile; nie zawsze bowiem zajęcia kapelmistrzowskie były najważniejsze. Wiecki bywał „refectuariusem", „cellariusem", wymieniany też jest jako „infirmorum praefectus" i t. d. Największą zasługą Wieckiego są liczne kopje muzykaljów, m. in. dzieł Danieka, Abla, Iwanschütza, Anfossiego, Schmidta, Pacha, Gollumbka, Paisiellego, Müllera, Fiorilla, Naumann'a, Laubego i in. Wiecki zmarł 8 kwietnia r. 1806.

Bez bliższego podania daty zanotować należy jednego jeszcze mogilskiego kantora z 18 wieku: br. Józefa. Być może, iż jest on identyczny z br. Edmundem Joseph'em (nazwisko!) z Pelplina (zm. 1788, jako „cantor chori figuralis", tamże).

Niestety nie posiadamy żadnych bliższych szczegółów o działalności kantorów mogilskich.

c. *Inwentarze muzyczne.* Osobnych inwentarzy muzycznych nie posiada archiwum mogilskie. Tylko niewiele kapel klasztornych w dawnej Polsce posiadało swe inwentarze. Muzykalja klasztorne pozostawały najczęściej pod opieką kantora, zwykle świeckiego, lub organisty. Z chwilą ich śmierci ginęło wiele rękopisów i druków muzycznych, tak iż nowy kantor ponosił trudy sprawiania nowych zasobów nutowych. Tem się tłumaczy fakt, iż w klasztorach polskich tak małe znajdujemy zbiory muzyczne (najczęściej żadne). Jeśli Mogiła stanowi wyjątek, to zawdzięczyć to możemy zarówno temu, że kantorzy byli zakonnikami miejscowymi, jak i temu, że tradycja kultu muzyki była w Mogile zbyt żywą a pielęgnowanie jej spoczywało w XVIII wieku w ręku muzyków obcych. Zbiory mogilskie należą też bez wyjątku do XVIII wieku. Już następne stulecie nie jest w nich reprezentowane.

---

[1] Pominięci tu są kantorzy chórów liturgicznych, wymieniani w aktach osobno. Akta odróżniają ich od „cantores chori figuralis".

Z chwilą redukcyj kapeli i oddania spraw muzycznych w ręce muzyków świeckich, bibljoteka klasztoru przestała się powiększać. Kult muzyki zmniejszył się znacznie w czasach porozbiorowych — los to wspólny wszystkich, dawniej niekiedy świetnych kapel polskich, w pierwszym zaś rzędzie klasztornych.

Inwentarze, wymienione w drukowanym katalogu mogilskim (str. 126 i n.), zawierają tylko 2 wzmianki o muzykaljach. Rękopis nr. 77 („Protocollon bibliothecae") wymienia 3 *libretta operowe:* „L'Artaserse, dramma per musica", „Il Re pastore" i „Arminio, dramma per musica" (nadto „*psalmi cum notis* in 16°"), wszystkie bez podania nazwisk. Szereg kompozytorów XVII i XVIII w. pisał opery pod temi nazwami. Gdy przeglądamy inwentarze bibljotek klasztornych, sporządzane z okazji ich kasat (obfituje w nie zwłaszcza bibljoteka uniwersytecka we Lwowie), uderza nas wielka ilość librett operowych z XVII i XVIII w. Zbadanie wysoce prawdopodobnego wpływu librett operowych na pielęgnowany zwłaszcza w szkołach (kolegjach) klasztornych „dramat szkolny" w Polsce, przyniosłoby zapewne interesujące rezultaty. W inwentarzu z r. 1872 (nr. rkp. 74), znajdziemy zaledwie jedną pozycję muzyczną: „*Musica Nicolai Szteynii*". Kompozytor tego imienia i nazwiska nie jest znany. Historja muzyki zna jedynie drukarza i wydawcę muzycznego Mikołaja *Stein'a* z Frankfurtu n. M. z I połowy 17 wieku [1]), a więc z czasów, gdy kapela mogilska już od niedawna istniała. Między r. 1608 i 1621, wydał Stein 3 tomy świeckich i religijnych utworów rożnych kompozytorów, przeważnie włoskich, między nimi tak dobrze w Polsce znanych, jak Zucchini, Lappi, Finetti i Belli [2]). Krótki w inwentarzu tytuł „Musica", pozwala jedynie przypuścić, iż mowa o „Meditationes Musicae" (1621).

Drukowany katalog mogilskich rękopisów nie obejmuje jednak jednego jeszcze rękopiśmiennego inwentarza, znalezionego w sierpniu r. 1923, przez X. Czaplewskiego i O. Benedykta Welca, któremu zawdzięczam odpis. Inwentarz ten, dla dziejów muzyki polskiej dość ważny, zawiera spis książek z przed czasów I inwazji szwedzkiej oraz podpis br. Augustyna Zimnickiego, zmarłego w r. 1667. Pochodzi on z młodych lat tegoż i jest wszyty w druk (stąd o nim nie wiedziano dotychczas). W tym inwentarzu jest osobno wyszczególniony dział muzyczny p. t. „Concentus ecclesiastici". Zawiera 12 pozycyj, które niżej podajemy, dołączając objaśnienia. Rzuca on ciekawe światło na repertuar świeżo właśnie powstałej kapeli mogilskiej.

1. INTROTI ANTIQUAE COMPOSITIONIS MARTINI. Określenie „antiquae compositionis", użyte w połowie 17 wieku, może odnosić się do poprzedniego stulecia, lub do początku 17 wieku. Czy wśród Cystersów istniał kompozytor, mający imię Marcin, o tem źródła nic nie mówią. Rękopiśmienne źródła wspominają o br. Marcinie, który był podkantorzym ok. r. 1555 i o br. Marcinie nazwiskiem B o b r e c i u s z Krakowa, który „erat cantor de voce terribili" i zmarł w r. 1619. Obydwaj należeli do klasztoru mogilskiego. (Nie może się ta notatka odnosić do O. Marcina Sobierayskiego, kantora w klasztorze cysterskim w Szczyrzycu, zabitego w r. 1667, podczas napadu Kozaków i Węgrów) [1]). Zbyt ryzykownem zapewne byłoby przypuszczenie, że mowa jest o introitach Marcina ze Lwowa (Leopolity) lub Marcina Warteckiego, albo Mielczewskiego, choć jego kompozycje znajdują się w zbiorach mogilskich. Skłaniam się do przypisania tych introitów Marcinowi Bobreciusowi z Krakowa.

2. ORLANDI MUTETI y MAGNIFICAT. P. VALENT(INUS) WIELICEN(SIS). Jest to kopja (może tabulaturowa) albo jednej z ksiąg motetów Orlanda di Lasso (zm. 1594) i „Magnificat 8 tonorum" (1567, inne wydania 1573 i 1590), albo też „Octo Cantica Divae Mariae Virginis, Magnificat..." (1578). Motety i Magnificat'y Orlanda di Lasso były w Polsce dość rozpowszechnione. Kopista wzgl. tabulaturzysta, O. Walenty z Wieliczki, był kantorem mogilskim i zmarł w r. 1597.

3. VINCENTII PELLEGRINI CONCERTI à 1, 2, 3, 4, 5 et 6 VOC(IBUS). FR. GASPA(RUS) PINCZ(OVIENSIS). Dzieła tego nie zna bibljografja Eitnera [2]); wspomina o niem jedynie Fétis w „Biographie universelle" (VI 477), nie podając daty wydania. Ukazało się ono prawdopodobnie w Wenecji między r. 1604 i 1609. Kopista (może również tabulaturzysta) mogilski, Kasper z Pinczowa, jest identyczny z wspomnia-

---

[1]) Por. Eitnera „Bibliographie der Musik-Sammelwerke", 1877, str. 245, 262, 267 i n.

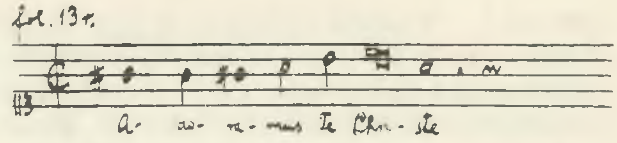
[2]) W zbiorach wawelskich.

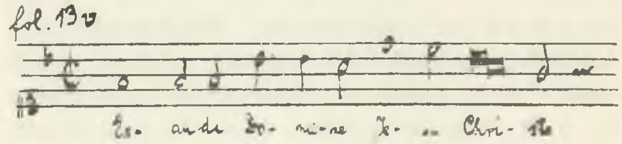
[1]) Rkp. nr. 3652 biblj. muzeum Czartoryskich w Krakowie (str. 55 i 72).

[2]) Por. Eitnera „Quellenlexikon" tom VI, str 59 i n.

nym powyżej K. Bystrzyckim z Pinczowa, organistą mogilskim, w połowie 17 wieku (między r. 1640 i 1680).

4. JOANNIS DONFRIDI DIVERSORUM AUCTORUM CONCERTI à 2, 3 et 4 VOCI, EIUSDEM. Ostatnie słowo („eiusdem"), odnosi się do Kaspra z Pinczowa, jako pisarza rękopisu. Augsburski wydawca Donfried nie wydał żadnej publikacji p. t. „Concerti". Autor inwentarza, Zimnicki, użył słowa „concerti", jako nazwy zbiorowej dla kompozycyj, zawartych w wydawnictwie „Viridarium musico-marianum" (1627), którego głos sopranowy zachował się w zbiorach mogilskich w stanie dość zniszczonym. Na okładce pergaminowej wyryta jest data „1630", na karcie tytułowej napis: „Monasterii Clarae Tumbae, Łączky". Wraz z tym drukiem oprawiony jest pisany kilku różnemi rękami manuskrypt muzyczny, zawierający głos sopranowy następujących kompozycyj: 1) Concerto de S. Benedicto à due Canti. 2) Dulce Tuum Jesu à due Canti et Basso, 3) Ipsi (pismo identyczne z pismem wielu wawelskich rękopisów), 4) Surrexit (z tekstem „Wesoły nam dzień nastał" i z uwagą u dołu: „Post ultimam proportionem finem adhuc noli dare, sequitur enim Bądźmysz wszytcy weseli, finito canta ultimam proportionem usque ad finem"), 5) Alleluia, Veni Sancte Spiritus, 6) Alleluia, Święty Ianie Euangielista, . . . (nieczyt.) za nami Pana Jesu Chrysta, niebieskiego dziedzica..., 7) Kyrie (część mszy) 8) A 3, Tenore: Magi videntes stellam, 9) Stella coeli, 10) Cantemus Domino, 11) Surrexit Christus hodie, 12) A duo: Canto et Basso, Exaltabo victoriam, 13) Litania de B. Maria V. à 4, 14) A 4: Adoramus Te Christe (niedokończone), 15) A 4 voci M(artinus) Mielcowski (poprawione później na: Mielczewski) Adoramus, 16) Eiusdem authoris à 4: Exaudi Domine Jesu Christe preces servorum Tuorum, 17) a 4: Dulce nomen Jesu, 18) Impetum, 19) Ecce sic benedicetur, 20) Saepe (?) . . . pastor bonus, 21) Audivisses, 22) nieczytelne z powodu zepsucia rękopisu. Zabytek ten jest ważny z kilku powodów. Data „1630", wskazuje w braku innych źródeł na fakt istnienia już wówczas kapeli opactwa mogilskiego. Rękopis ten, odkryty przez autora niniejszej pracy w r. 1909, zawiera dwie, niestety niekompletne kompozycje jednego z najwybitniejszych mistrzów polskich XVII wieku, Marcina Mielczewskiego. Początek głosów sopranowych obydwóch kompozycyj brzmi:





Data rękopisu (nie oprawionego z nim druku) nie da się wprawdzie oznaczyć dokładnie. Jednakże nie ulega wątpliwości, że obydwa dzieła Mielczewskiego powstały ok. r. 1630, w którym oprawiono już druk Donfrieda z rękopisem. Zaznaczyć należy, że Mielczewski nie jest identyczny z rorantystą Marcinem z Mielca (księdzem), ponieważ na kompozycjach jest nazywany „nobilis" (nie „reverendus").

5. ASPRILII PACELLI PSALMI MAG(NIFICAT) et MOTET(TI) 4 VOCUM, EIUSDEM. Jest to dalsza kopja Kaspra z Pinczowa lub też może jego własny egzemplarz druku p. t. „Psalmi, Magnificat et Motecta 4 vocum", Frankfurt 1608 (wyd. Mikołaj Stein), zawierającego dzieła Pacellego, nadwornego polskiego kompozytora i kapelmistrza w Warszawie. Druk ten był w Polsce rozpowszechniony. Posiadały go także zbiory wawelskie.

6. EIUSDEM (sc. Pacelli) MOTETAE et PSALMI 8 VOCUM. Mowa tu o druku, zatytułowanym „Motectorum et Psalmorum, qui octonis vocibus etc. . . . liber I, Romae 1597". Popularność Pacellego w Polsce spowodowała, że sprowadzano także jego kompozycje, wydane przed objęciem stanowiska w Warszawie.

7. AUGUSTINI AGAZARI SEX PSALMI jest to druk lub kopja dzieła Agostina Agazzari'ego p. t. „Psalmi sex, qui in vesperis ad concentuum varietatem interponuntur, 3 vocum et Completorium" (op. 12), Wenecja 1609 (inne wyd. 1613 i 1618). Również twórczość Agazzari'ego nie była w Polsce w I poł. 17 w. obcą.

8. — 10. FR. BENEDICTI TARŁOVII EX VARIIS AUCTOR(IBUS) CONCERTI DESCRIPTI. — EIUSDEM TABULAT(URAE) VARIARUM CANCIONUM AD ORGAN(UM), 2 SCRIPT(AE) et 2 IMPR(ESSAE). — ITEMQUE VALET AD CYTHARAM ET ORGANUM IN FOLIO. Kim był br. Benedykt Tarłovius (z Tarłowa? z Tarła? Tarło? Tarłowski?), nie dowiadujemy się z aktów

cysterskich. Wiadomo tylko [1]), że żył około r. 1620. Może do niego odnosi się wzmianka w krakowskich „Libri iuris civilis" o nieznanego nazwiska organiście Benedykcie, który był „Reverendi Domini Abbatis Mogiliensis servitor" i przyjął w r. 1575 obywatelstwo kr. Mógł potem przyjąć święcenia kapłańskie i zostać mnichem cysterskim. 0 ileby jednak zaginione niestety tabulatury br. Tarłoviusa pochodziły z 17 w., to może moglibyśmy identyfikować ich twórcę z owym słynnym w Krakowie z gry organowej Dominikaninem O. Benedyktem (zm. ok. r. 1676). Zapewne jednakże nie jest tu mowa ani o jednym, ani o drugim. Tabulatur organowych polskich z 17 wieku posiadamy tak niewiele (szerszemu kołu muzykologów naszych są nieznane), iż wiadomość o nowych, dotąd nawet ze źródeł archiwalnych nieznanych tabulaturach, nie jest bez pewnego znaczenia. Tem dotkliwszą jest strata tych rękopisów.

11. R(EVERENDI) PATRIS GASPARI CZĘSTOCHOVIENSIS INTROITI CUM ALIIS MOTETIS. Mowa tu najprawdopodobniej o k o m p o z y t o r z e, O. Kasprze z Częstochowy, nieznanym dotychczas i niestety nie spotykanym w aktach cysterskich. Być może, iż był zakonnikiem na Jasnej Górze. Wyświetlą to dalsze badania w archiwum jasnogórskiem. Czy jednak przypadkiem nie zachodzi tu omyłka w inwentarzu, mianowicie: czy zamiast „Częstochoviensis" nie miało być „Pinczoviensis"?

12. ITEM FR. GASPARI PINCZOVIENSIS OFFICIUM QUINQUE VOCUM SCRIPTUM. Z tej notatki okazuje się, że wspominany już dawniej br. Kasper Bystrzycki z Pinczowa, organista (z połowy 17 w. i później), był prawdopodobnie kompozytorem, dotychczas nie znanym. Nie zachowały się żadne jego dzieła w klasztorze mogilskim.

Ten skromny inwentarz jest wybitnym dowodem, iż zarówno sztuka organistowska, jak i produkcje chóralne w klasztorze mogilskim stały w połowie XVII w. i już przed r. 1650 na znacznej wyżynie. Obecność dzieł Agazzari'ego, Pellegriniego, Pacellego, Zucchiniego, Belli'ego oraz publikacyj Donfrieda, będących również w programie kapel wawelskich, dowodzi, iż klasztor mogilski nie stronił od ówczesnej „musica nuova". Staroklasyczny styl, reprezentowany przez dzieła Orlanda di Lasso, nie był w Mogile zbyt szybko zarzucony. To upodabnia stosunki muzyczne ówczesnych Cystersów do stosunków, panujących wówczas w Krakowie, w szczególności w kapeli katedralnej. Nie pojawił się w Mogile w przeciągu ani 17, ani 18 wieku zakaz kultu muzyki figuralnej, jak to miało miejsce w cysterskich klasztorach na Śląsku, gdzie „cantum figuralem Capitulum generale abolevit", i gdzie później muzyka wielogłosowa tylko zwolna, w drodze tolerancji, mogła z powrotem dochodzić do swych praw.

[1]) Por. Katalog rękopisów str. 267.

Uderzającym jest fakt, iż w zbiorach mogilskich nie znajdujemy prawie druków muzycznych z 18 wieku. Zachowały się jedynie 4 druki, które tu wymieniamy:

1. Gregorius Schreyer „Jubilus musicus per Jubilaei Andecensis festivam octavam... Missae octo solennes" (Augsburg 1756 — głosy: C. A. T. B., Viol. I, Viol. II, Cl I, Cl II, Cor I, Cor II, Tymp., Org.); 2. Benedictus Geisler „Cantiones VI Missas in quibus etc. op. II (Augsburg 1741 — gł.: C. A. T. B. Cl I, Cl II, Viol. I; brak 11 głosów; napis „Monasterii Clarae Tumbae A. D. 1755); 3. Benedictus Geisler „Petra denuo percussa... consistens V missis brevibus et duobus missis de Requiem a 2 vocibus, 1 Viol. et Organo necessario, Tenore, Basso, Viol. II et 2 Clar. ad libitum, op. V (Augsburg 1747; napis j. w. ad 2; zachowany tylko tenor); 4. Remigius Klesatl et Martinus Gerbert „XXIV offertoria solemnia à C. A. T. B. Viol. I, Viol. II, Cl. I, Cl. II, Tymp. et Organo, op. I, pars I (Augsburg 1747).

Już ta wyłączność niemieckich kompozytorów w podanych tu drukach wskazuje na rosnącą przewagę muzyki niemieckiej w repertuarze kapeli mogilskiej. Wobec niej podrzędne stanowisko zajmie muzyka włoska, dawniej wyłącznie panująca w produkcjach kapeli. Podobny objaw można stwierdzić w kapelach ówczesnego Krakowa, a zwłaszcza kapeli katedralnej i jezuickiej. Zewnętrznym objawem tego było sprowadzanie niemieckich muzyków przez kanonika wawelskiego, X. Wacława Sierakowskiego. Do nich należał też kantor wawelski Kratzer. Nie brakło też Czechów; reprezentował ich Jakób Gollumbek. Ten sam objaw stwierdziliśmy w Mogile (Bourian). Nie brak więc i czeskich kompozycyj w zbiorach mogilskich. Ważniejsze stanowiska muzyczne w każdym razie nie były zajęte przez Polaków. Niewiele też kompozycyj polskich z tego okresu, t. j. z II połowy 18 wieku, znajdziemy w zbiorach krakowskich i mogilskich. *(D. c. n.).*

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

DROGI ROZWOJU MUZYKI POLSKIEJ

Muzyka polska przechodzi w ostatniem 25-leciu fazę ewolucyjną, zmierzającą ku skrystalizowaniu własnego stylu i nadaniu naszemu życiu muzycznemu piętna charakterystycznie polskiego.

Jest to znamienny objaw dojrzałości. W dziedzinie innych sztuk, np. malarstwie, literaturze od dawna już zaobserwowany, dzięki całej plejadzie ludzi idei, którzy przyczynili się do uświadomienia ogółu o znaczeniu takich przełomowych chwil w fazach rozwoju sztuki.

Styl jest objawieniem różnorodności istoty odcieni psychicznych poszczególnych ras. Jest on jedyną wartością, jako czynnik świeżego dopływu do łożyska ogólno-ludzkiej kultury, czy to pod postacią odrębności rytmicznej, czy wzbogacenia barwy palety orkiestrowej, czy specyficznie odmiennego sposobu ujmowania treści uczuciowej—jest w swej istocie uniezależnionym od wpływów zewnętrznych, przemijających. Styl ten jest indywidualnością rasową, która się kryje we wszystkich objawach życia i sztuki każdego narodu, w całej jego linji rozwojowej *od fazy nieudolności niemowlęcej poprzez różnorodne etapy*, a doszedłszy do poczucia swej własnej siły, wyzwala się z pod wpływów wychowawczych. Jako element nacjonalności, staje się tym jedynym poszanowania godnym czynnikiem na gruncie internacjonalnym.

Podstawą prawdziwego porozumienia się i wzajemnego oddziaływania na gruncie internacjonalnym może być tylko pełny rozwój nacjonalności w sztuce każdego narodu.

W historji muzyki polskiej był okres, kiedy indywidualność rasowa polska, czyli styl polski objawiał się w całej swej niezależności i mocy. Jednakże były to poszczególne objawienia, stojące w odosobnieniu, nie związane organicznie z linją rozwojową całokształtu naszej twórczości muzycznej. Było to światło nieskończenie bogate, jednakże nie opromieniało swym kręgiem całokształtu naszej muzyki, nie stopiły jej w jedno pojęcie samorodności polskiej. Muzyka polska w przeciwieństwie do malarstwa, literatury, nie jest oparta na silnej tradycji, dziedzictwo przeszłości zbytnio jej nie obciąża. Jako teren młody, świeży, posiada ona niewyczerpane szanse do rozkwitu — szanse, które u narodów z wielką tradycją są o wiele mniejsze lub, jak obecnie w Niemczech, następuje zamęt w pojęciach estetycznych sztuki.

Przemijające fazy osłabienia naszej twórczości muzycznej są faktem znamiennym nietylko w historji muzyki polskiej. Przechodziły je i inne narody.

Francja np., która była w rozkwicie muzyki i w roku 1840, jak świadczą o tem pamiętniki Berlioza, pełną była kultu dla Glucka, Spontiniego — podczas panowania Meyerbera w operze paryskiej, przeszła w beznadziejny stan apatji w stosunku do swojej muzyki. Literatura romantyczna francuska, która zazwyczaj przyjmowała żywy udział w ruchu muzycznym, objawia w tym okresie brak wszelkiej łączności, nawet nienawiść dla muzyki. Bracia Goncourt dają prawo bytu muzyce li tylko wojskowej, Teofil Gautier przekłada ciszę nad muzykę, Balzak, Viktor Hugo, muzyki nie znoszą!

Te przemijające fazy osłabienia twórczości i braku zainteresowania bynajmniej nie świadczą o niemuzykalności narodu. Historja uczy, że to pozorne osłabienie przeistacza się częstokroć w bujny, niespodziewany rozkwit.

W ostatniem 25-leciu twórczość muzyczna polska spotężniała niepomiernie, mimo niesprzyjających jej rozwojowi warunków. Chyba bowiem na drodze rozkwitu sztuki twórczość żadnego narodu nie miała do zwalczenia tylu szkodników, otumaniających bezmyślną frazeologją uwagę ogółu, jak u nas w Polsce.

A żadna prasa w Europie nie poświęcała tyle miejsca na ocenę wysokich C tenorów, flażoletów skrzypcowych, ile to wyczynia od dziesiątek lat nasza krytyka, uważając to sobie za święty obowiązek. Dodajmy, że twórczość polska, mimo licznych nawoływań, w dalszym ciągu tolerowaną jest jako dodatek, który się zbywa w operze i na koncertach. Czyż jednak za tym wszystkiem nie kryje się nieuctwo i lenistwo? Trudniej dać syntezę twórczości rodzimej, którą trzeba dopiero poznać, a do której droga nie prowadzi po przez leksykony Riemanna i innych. Dlatego też wygodniej być wielbicielem Brahmsa, Wagnera, lub nowości paryskich i wiedeńskich muzycznych magazynów mód, tak dokładnie opisanych w licznych podręcznikach i ocenach muzycz-

nych. Genjalnie zorganizowana propaganda ułatwia bezkrytycyzm i zachwyty spóźnionych lub przedwczesnych wielbicieli.

Mimo więc niesprzyjających jej rozwojowi warunków, staje się ona wyrazem tego rytmu życia i tempa temperamentu ducha polskiego, promieniującego z trzech zasadniczych źródeł twórczości polskiej: muzyki ludowej i wyłaniających się z niej genjuszów polskich, Szopena i Moniuszki, którzy są najdoskonalszą inkarnacją tych wszystkich problematów estetycznych, które są wyrazem indywidualności rasowej w naszej muzyce — wyrazem stylu polskiego.

W historji naszej muzyki, najprzejżyściej przejawiła się odrębność rasowa polska w Szopenie.

Szopen wyprowadził zasadniczy ton duszy polskiej z muzyki ludowej i z pieśni ludowej.

Szopen wzbogacił polskością skarbiec ducha ludzkości.

Polskość Szopena nadała muzyce europejskiej nowy kierunek, wskazała jej nieznane dotychczas drogi. Szopen, jako harmonista, wywarł dominujący wpływ na muzykę XIX stulecia, na Wagnera, Liszta, nowoczesną muzykę rosyjską i czeską.

W Szopenie jest więcześrodkowaną istota odrębności rasowej narodu — odrębności, zabarwiającej każdy przejaw naszego życia duchowego.

Ponieważ ten zasadniczy ton duszy polskiej, który znalazł swój wyraz w muzyce Szopena, wywodzi się z muzyki ludowej, w niej też należy szukać cech charakterystycznych, które dałyby nam obraz stylu polskiego, jako zamkniętej całości.

Jeżeli więc sięgniemy do źródeł muzyki naszej — do muzyki ludowej i weźmiemy ją jako podstawę tych wszystkich problemów estetycznych, które tworzą styl naszej muzyki — to widzimy, że objawia się on w bogactwie elementów czysto słowiańskich.

Polska muzyka ludowa należy do najbardziej interesujących fenomenów muzyki światowej. Jest ona nieprzebranym skarbem poezji i wdzięku, który się wyraża nietylko w różnorodności motywów muzycznych ale i w zupełnie oryginalnym sposobie ujęcia muzycznego tychże. Nasze pieśni ludowe robią wrażenie impresji poetycko-dźwiękowych — obrazów rodzajowych, epizodów liryczno-dramatycznych, pełne są fantastyczności, mistycyzmu, groteski, satyry i sentymentu erotycznego. Niesłychane bogactwo treści poetyckiej naszej pieśni ludowej znajduje swój wyraz w niespotykanej nigdzie różnorodności wyrazu muzycznego.

Właściwością muzyki ludowej polskiej jest zwięzłość w wypowiadaniu się i emocyjność. Odznacza się niespotykanem nigdzie bogactwem melodji, barwy, rytmiki. Stąd to pochodzi zadziwiająca ornamentyka muzyczna Szopena — tem się tłomaczy zmysł kolorystyczny, harmonje, modulacje, które szczególnie ujawniły się w mazurkach i balladach.

Najcharakterystyczniejszem znamieniem naszej muzyki jest jej rytmiczne, niezależne „Tempo-rubato"—Szopena, jak słusznie to określił Ignacy Paderewski.

Ta niezależność rytmiczna tłomaczy nam, dlaczego muzyka polska z trudnością poddaje się niewolniczym formom klasycyzmu, dlaczego obcą jej jest kunsztowna wielogłosowość zagadnienia dźwiękowych powikłań, lub tajemnice klasycznej symfonji, to wszystko, co jest wyrazem tradycji muzyki niemieckiej. Muzyka Szopena wyrosła z ducha naszej muzyki ludowej i jest najdoskonalszem potwierdzeniem praw estetycznych muzyki polskiej. Muzyka Moniuszki obfituje w podobne walory estetyczne, jak i muzyka Szopena, pozbawioną jest tylko stygmatu głębokiego tragizmu. Natomiast jest uosobieniem najczystszego polskiego liryzmu, zadzierzystości szlacheckiej, a nie brak jej, jak np. w „Strasznym Dworze" i „Verbum Nobile", pereł polskiego humoru *).

Ogarniając całokształt naszej muzyki po przez Szopena, Moniuszkę, całą plejadę twórców XIX wieku, aż do współczesnych, widzimy, że najszerzej wypowiedziała się w pieśniach, muzyce fortepjanowej i w operze. Symfonja, poemat symfoniczny, rozwinęły się dopiero w ostatniem 25-leciu i to z trudnością. Powstrzymuję się od wydania sądu o muzyce współczesnej, zaznaczając jednakże, że powoli dobiega ona do poziomu rozwoju naszego malarstwa i literatury.

Tendencja podciągania naszej muzyki pod pewne miary uznanych wielkości muzyki europejskiej, jest śmieszne wobec Europy, której bynaj-

---

*) Doprawdy, czas, aby dyrekcja opery Warszawskiej, zamiast myśleć o „Borysie Godunowie", wznowiła arcydzieło Moniuszki, nietylko pod względem dekoracyjnym, ale także i doprowadziła do porządku chwiejący się zespół muzyczny. *(Red).*
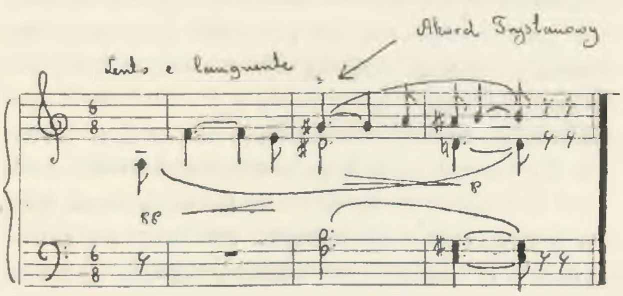
mniej nie zadziwimy drugim wydaniem Debussy'ego lub Straussa. Jedyne, co może nam przynieść chwałę na terenie internacjonalnym, to tylko odrębność, choćby w najskromniejszej formie, byle polska i wobec różnych kierunków ewolucyjnych doby dzisiejszej stanowić może jedyną ostoję muzyki polskiej w świecie.

Ludomir Różycki.

O FUNKCIJ TONALNEJ AKORDU TRYSTANOWEGO

W pracy niniejszej będziemy się zajmowali określeniem funkcji tonalnej akordu Trystanowego. Akord ten, stojący na czele konstrukcji harmonicznej „Trystana i Izoldy", zawiera w sobie wszystkie prawie cechy charakterystyczne stylu alteracyjnego „Trystana i Izoldy" i dokładne poznanie jego jest kluczem do zrozumienia harmonji dzieła.

Przystępując do rozważań, zwrócimy uwagę, że ten akord stanowi część myśli harmonicznej;



powtarzającej się cztery razy w transpozycjach, za każdym razem po dłuższej pauzie. Mamy więc podstawy uważać, że te następstwa odbywają się bez modulacji, że mamy do czynienia z przeskokami tonacji. Zresztą w naszych rozważaniach nie będzie to grało roli zasadniczej, lecz będzie wygodnem uproszczeniem. Będziemy więc mieli do zanalizowania stosunek tonalny dwuch po sobie następujących akordów.

Te dwa akordy, jak każdy, najprymitywniejszą nawet muzykalnością obdarzony słuchacz odczuje, tworzą kadencję. Postąpimy więc ściśle, przyjmując akord drugi za tonikę. Ais w głosie górnym będzie opóźnieniem. Obecność septymy niczem nie osłabia naszej umowy. Bo wogóle mała septyma bywa dodawana do toniki, nawet w kadencjach, a w szczególności w stylu harmonicznym późniejszego Wagnera małe septymowe akordy są traktowane prawie że na równi z konsonansami.

Określenie funkcji tonalnej akordu Trystanowego znacznie komplikuje jego pisownia, niekoniecznie ortograficzna. Pisownia Wagnera naginała się do wymagań techniki czytania instrumentów transponowanych jak i do innych względów, nawet symboliki. Choć w rozważanym wypadku będzie chodziło o pisownię instrumentów nietransponowanych (wiolonczela, fagot), jednak nieobserwowanie ortografji nie mogło być zawsze rzeczą ściśle uzasadnioną i musiało mieć cechy maniery. Musimy więc w wielu wypadkach, w których niema powodów do błędów ortograficznych, szukać ich, gdyż inaczej trudnoby było wytłomaczyć sobie wiele kombinacji harmonicznych.

W rozważanym wypadku błędy ortograficzne były przyczyną wielu sztucznych określeń funkcji tonalnej akordu Trystanowego. Pomijając pierwsze próby, znajdujemy go, określonego jako S^{VII} i (D^7) D*) w A-moll. W obu wypadkach przyjmujemy gis za opóźnienie przed właściwym dzwiękiem akordu — a. Pierwsze określenie nie wytrzymuje krytyki, gdyż sprzeczne jest z treścią estetyczną akordu i neguje istotne cechy stylu harmonicznego „Trystana i Izoldy", dla którego ten pierwszy akord jest tak charakterystyczny. Akord S^{VII} jest pod względem napięcia energetycznego czynnikiem tej samej klasy co D^7, którymby w tym wypadku był akord, następujący po nim. Mielibyśmy więc dwa akordy, następujące po sobie, oba jednakowej funkcji energetycznej. Mielibyśmy więc niezmienione napięcie, skierowane ku tonice (a-moll). Lecz najprymitywniejszą nawet muzykalnością obdarzony słuchacz odczuje wyraźną kadencję, zawartą w tych akordach. Odczuje on siłę napięcia, zawartą w pierwszym akordzie, a zupełną statyczność drugiego. Gdzież więc szukać tych sił w S^{VII}? Pomniejszona kwinta nie mogła jej dać choćby dlatego, że przyniosłaby napięcie, skierowane do e, gdy tymczasem po dis następuje d. Widzimy więc, jak niezgodne z rze-

*) Będziemy posługiwać się systemem Riemanna
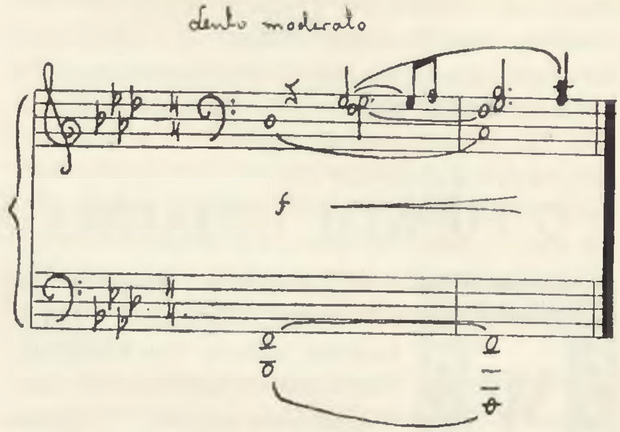
czywistością jest to objaśnienie akordu Trystanowego.

Druga hypoteza, ujęcia go jako dominanty, wstawionej do dominanty (następny akord), również w a-moll, jest wyrazem dążności do podkreślenia napięć energetycznych, tkwiących w tym akordzie, lecz zawiera podobne braki. Pojmując akord ten, jako h^7, uważamy f, dźwięk, mający spełniać rolę dźwięku, prowadzącego do prymy następnego akordu, za obniżenie kwinty fis. Pozostałe dźwięki zostałyby niezmienione. Odnajdujemy tu chęć zaznaczenia napięcia, zawartego w tym akordzie przez pojęcie go, jako D, funkcję, wyraźnie prowadzącą do toniki, lecz pomimo to, trudno się zgodzić na to. Otrzymalibyśmy niekonsekwencję—akord, mający nas wprowadzić w stan napięcia, skierowanego do następnego akordu, nie wyzyskuje swych naturalnych środków, lecz posługuje się sztucznemi. Istotnie, tercja akordu dominantowego zawsze dąży do góry, a septyma na dół, gdy tymczasem w naszym wypadku tercja opada o pół tonu w dół, a septyma pnie się chromatycznie do góry. Rolę dźwięku prowadzącego spełnia kwinta obniżona f, a więc dźwięk, posiadający najmniej cech dźwięku prowadzącego, które otrzymałby przez alterację. Byłaby to więc nawskroś sztuczna kombinacja harmoniczna. Możnaby to uważać za efekt kolorystyczny, lecz kto zna styl harmoniczny „Trystana i Izoldy", ten stanowczo odrzuci tę hypotezę. Wagner nigdy nie powodował się stroną kolorystyczną harmonji, nie alterował ślepo. Zawsze alteracja jest wzmocnieniem tego, co leży w naturze akordu, zawsze celowo zwiększa lub zmniejsza napięcie energetyczne.

Chcąc określić funkcję tonalną akordu Trystanowego, musimy więc poszukać takiej jego postaci, w której występuje on wolny od alteracji. Znalazłszy ją, zobaczymy, czy normalna forma da się określić, jako jej alteracja.

Taką najprostszą, a zarazem najbardziej zbliżoną do oryginału, jest postać akordu na początku wstępu do trzeciego aktu.
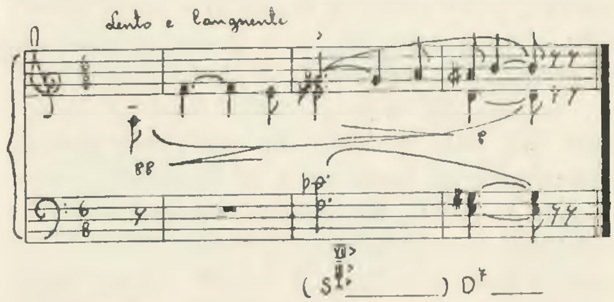
Jeżeli przyjmiemy akord drugiego taktu za tonikę, co się mimowoli nasuwa, wówczas poprzedzający będzie ^0S. Niema wątpliwości, że harmonizacja jest tutaj analogiczna do harmonizacji pierwszych taktów „Trystana" (Prz. 1). Motyw sopranu poznajemy jako formę motywu tęsknoty miłosnej z początku wstępu do aktu pierwszego,



tylko tu, zgodnie z treścią dramatyczną, zmienia się jego forma. Zamiast intensywnego postępu półtonowego, występują głuche całe tony. Zgodnie z tem można się spodziewać podobnych zmian w harmonizacji. Łatwo więc nasuwa się hypoteza, że akord pierwszego taktu jest pierwotną formą akordu Trystanowego, tembardziej, że idea harmonizacji motywu—wstawianie ciężkich dźwięków jako opóźnienia do akordów, jest tutaj zachowana. Można więc sądzić, że mamy tutaj do czynienia z osłabieniem tylko, a nie zmianami zasadniczemi energji psychicznej, zawartej w akordzie Trystanowym w jego normalnej formie.

Powróćmy teraz znów do początkowych taktów i postarajmy się określić alterację, przyjmując akord Trystanowy za ^0S następnego, który uważamy za tonikę. Akord Trystanowy będzie akordem ^0e. Ponieważ składa się z czterech dźwięków, więc sądzić należy, że w skład jego wchodzi jeszcze dźwięk dysonansowy. Sądzić należy, że będzie to interwał, uwydatniający jego stanowisko w stosunku do następnego, a więc w danym wypadku septyma. Ostatecznie przyjmujemy więc pierwowzór za e^{VII}. Porównywując ten pierwowzór z rzeczywistością, znajdziemy tylko dwa dźwięki tego akordu; a (po opóźnieniu gis) i fis (jako f) (Prz. 1). Pozostałe są zupełnie innemi dźwiękami. Jedynem wyjściem jest więc przypuszczenie, że są to żądane dźwięki c i e, napisane nieortograficznie. W szczególności co do drugiego ta hypoteza wydaje się uzasadnioną. Dla przekonania się rozważmy kierunek napięcia w dźwiękach akordów. Dźwięk górny jest opóźnieniem przed a. Dolny dźwięk f dąży do e. Dźwięk tenoru h przeskakuje do gis. Albo więc wogóle nie posiadał napięcia energetycznego, albo postradał je przez alterację. Co do dźwięku dis mogą być dwie hypotezy: albo

swobodnie opada do d, albo posiada napięcie do tegoż dźwięku skierowane i w takim razie jest on nie dis, lecz es. Trudność rozstrzygnięcia polega na tem, że jedyne kryterjum — poczucie muzyczne, ma utrudnioną rolę, gdyż głosy środkowe mało się odznaczają. To też postaramy się rozstrzygnąć to drogą pośrednią. Rozważmy w tym celu w całości linję melodyjną, której cząstką jest dźwięk dis. Motyw ten, ilustrujący miłosne westchnienie, ma napewno wspólne cechy z następującym po nim chromatycznym motywem tęsknoty. Jego kierunek (pomijając pierwszy skok) jest odwrotny, a struktura zbliżona chromatyką. Po sekstowem westchnieniu następuje zamieranie napięcia w półtonowych krokach. Jakby w odpowiedzi na nie, rozbrzmiewa, wznoszący się do góry i przeciwny kierunkiem napięcia psychicznego, motyw tęsknoty. Koniecznie nasuwa się myśl przyjęcia ich za motywy symetryczne. Zgódźmy się więc na to i poszukajmy tej symetrji w rozmieszczeniu napięcia energetycznego dźwięków. Motyw tęsknoty miłosnej wykazuje dwa ogniska — pierwszy i trzeci dźwięk, będące opóźnieniami przed dźwiękami akordów, słusznem będzie więc, gdy takich ognisk poszukamy w dźwiękach f i dis pierwszego motywu. Dźwięk f byłby opóźnieniem przed e, a dis (es) przed d. Że dźwięk f jest opóźnieniem, zgodzi się na to każdy. Co do dis, symetrja prowadzi do tego samego. Musimy więc uważać dis za es— opóźnienie przed d. Co do dźwięku h, to będziemy go uważali za ces. Tercja subdominanty minorowej morfologicznie jest źródłem napięcia skierowanego do kwinty toniki. Ponieważ jednak nienaturalnem byłoby odrywanie jej od tego kierunku



i przerzucanie o tercję niżej, zniwelował Wagner jej napięcie, obniżając o pół tonu. Możemy więc nie bez uzasadnienia uważać h za ces.

Otrzymujemy więc pierwowzór e—c—a—fis. Akord Trystanowy przyjmuje więc pisownię wskazaną w prz. 3. Pryma e obniżona do es (dis), tercja c do ces (h), kwinta a poprzedzona opóźnieniem gis, septyma fis obniżona do f. I to obniżenie jest spowodowane względami energetycznemi. Naturalna septyma fis dążyłaby do gis. Chcąc więc otrzymać napięcie skierowane do e, musimy ją obniżyć o pół tonu.

Widzimy więc jak zgodne z ideami Wagnera jest powyższe określenie funkcji tonalnej akordu Trystanowego. Alteracje są tutaj wzmocnieniem napięć zawartych już w pierwowzorze. Żaden atom energji psychicznej nie jest zaniedbany.

Zbigniew Domaniewski.

NA MARGINESIE NOWEJ MUZYKI

ROZMYŚLANIA I UWAGI

(DOKOŃCZENIE)

Tak jak ojczyzną impresjonizmu muzycznego jest Francja, tak ojczyzną ekspresjonizmu muzycznego są Niemcy. Na czele nowego kierunku stanęli: Arnold Schönberg (ur. 1874) i Franz Schreker (ur. 1878).

Właściwy reprezentant ekspresjonizmu muzycznego, Arnold Schönberg, szedł początkowo po linji epigonizmu wagnerowskiego, a zwłaszcza chromatyki „trystanowskiej" (jak słusznie zauważył dr. Popławski), następnie jednak zerwał wszelkie więzy, łączące go z dawną „szkołą", i, stanąwszy na czele nowego kierunku, stworzył swój własny styl, wymykający się prawie z pod wszelkich prób definicji. Cechuje go silny pierwiastek melodyczny, pozbawiony jednak logiki rozwinięcia z punktu widzenia dotychczasowej „teorji"; melodja jego jest czystą „ekspresją, wyrazem przebiegu uczuciowo - psychicznego" (p. „Torami nowej muzyki", str. 59). Tak samo i harmonja właściwie dla niego nie istnieje; wszelkie współbrzmienia są dlań wypadkową procesu uczuciowego i żadnego uzasadnienia teoretycznego nie wymagają. Słusznie zauważa dr. Popławski, że Schönberg, „operując ideami czysto melodycznemi, nie liczy się z ich postacią dźwiękową, stąd muzyka jego ma charakter abstrakcyjny, czyni

wrażenie wyniku pracy rozumowej, nie tworu fantazji uczuciowej" (str. 58). Muzyka, z której wyeliminowana została wszelka idea i harmonja, muzyka, która stała się czystą abstrakcją dźwięków, harmonicznie ze sobą niepowiązanych, a przeciwnie, przeistoczonych w „indywidualne twory, posiadające własną logikę, treść i formę" (str. 57), musi pozostać dla nas czemś zimnem i nieokreślonem, tembardziej, że Schönberg, jednocześnie teoretyk „atonalności", własną twórczość traktował, jako praktyczne wcielenie swojej teorji; rzecz zatem zrozumiała, iż muzyka, będąca wynikiem nietyle impulsu twórczego, ile spekulacji teoretycznej, nie uczucia, ale rozumu, musi dla nas pozostać oschłą, szorstką w wyrazie i niemiłą w brzmieniu.

Te ujemne cechy twórczości Schönberga i jego „szkoły" słusznie zauważył dr. Popławski. Jedna rzecz tylko rzuca się w oczy: choć autor uznaje „niezaprzeczoną genjalność i twórczą potęgę" (str. 58) Schönberga, jednakowoż dochodzi do podobnego wniosku, co i przy analizie impresjonizmu, twierdząc, iż ekspresjonizm, jak i impresjonizm, jest wynikiem pracy rozumowej, a nie uczuciowej. Zasadniczo więc autor, mimo swój objektywizm w opracowaniu ekspresjonizmu, niekiedy nawet i podziw, gdy np. twierdzi, iż twórczość Schönberga „odznacza się niesłychaną formotwórczą siłą" (str. 58), lub też, gdy nazywa drugiego ekspresjonistę niemieckiego Schrekera „bezsprzecznie największym talentem muzyczno-dramatycznym od czasów Wagnera" (str. 72), postawił jednak kierunkowi ekspresjonistycznemu poważny zarzut, odmawiając mu uczucia. Wnosić z tego można, że autor nie wyszedł dotąd z „zaczarowanego koła" romantyki, która istotnie, jako kierunek par excellence uczuciowy, osiągnęła w dziełach Szopena, Wagnera i innych romantyków najwyższy może stopień żarliwości natchnienia i wybujałej uczuciowości. Stwierdzenie tego, iż po okresie romantycznym strona uczuciowa muzyki musiała się obniżyć, nie znaczy jeszcze, aby wypowiadanie się twórcze pod hasłami nowych kierunków miało być wynikiem spekulacji rozumowej. Ogromną rolę „uczucia" dla impresjonizmu muzycznego wykazałem już wyżej (w Nr. 5—6 „Wiad. Muz."); jeszcze raz tylko powtarzam, iż impresjonizm częstokroć głębiej przemawia do naszego uczucia przez swój pierwiastek nastrojowy oraz brak przesadnego patosu i egzaltacji, w jakie popadał często romantyzm. Sam autor zresztą, choć potępia nowe kierunki, posądzając je o brak uczucia, nie jest jednak zwolennikiem wypowiadania się twórczego pod dawno przebrzmiałemi hasłami romantycznemi. Romantyzm muzyczny przeminął, tak, jak w swoim czasie klasycyzm; to też słusznie potępia autor t. zw. epigonizm, jako prąd nietwórczy, pod przykrywką którego ukrywa często kompozytor swoje ubóstwo twórcze. Z tych względów za ostro może autor ocenił wagnerowskiego epigona Pfitznera, którego twórczość jest zdaniem jego „tylko sztucznym fabrykatem na tle dawno przebrzmiałych dążeń romantyzmu, próbą wskrzeszenia, choćby prądem elektrycznym, nieodwołalnie zgasłej epoki" (str. 60—61). Porównywując twórczość epigonów i nowatorów (a przedewszystkiem ekspresjonistów), dochodzi autor do wniosku, że schönbergowski ekspresjonizm od epigonizmu Pfitznera „etycznie stoi bez porównania wyżej, gdyż jest w szorstkości swej szczerym i prawdziwym wyrazem dążeń" (str. 60).

Może zbyt obszernie zająłem się Pfitznerem, całkiem przypadkowo tylko, dla przykładu wymienionym przez dr. Popławskiego, ale szło mi o uwypuklenie tezy autora, iż rozwój muzyki zależy nie od epigonów i naśladowców dawnych mistrzów, lecz od twórczości młodych, otwierających muzyce nowe drogi, a do tych należą, zdaniem dr. Popławskiego, ekspresjoniści. Impresjonizm muzyczny skazał autor przedwcześnie na zagładę, twierdząc, iż „nieliczni tylko wyznawcy mogli przez dłuższy czas upajać się półmrokami tej sztuki" (str. 52); mylność, a właściwie skrajny subjektywizm tego twierdzenia wykazałem już wyżej (w Nr. 5—6 „Wiad. Muz."), teraz pragnę tylko uwydatnić, iż ekspresjonizm doczekał się daleko sprawiedliwszego i dodatniejszego sądu. Wprawdzie autor i temu kierunkowi stawia podobne zarzuty (przewaga rozumu nad uczuciem), ale bądź co bądź, oczarowany „formotwórczą siłą" muzyki Schönberga i innych ekspresjonistów, daleko odbiegającej od nastrojowej, formalnie porwanej na strzępy sztuki impresjonistów, dochodzi do wniosku, że muzyka Schönberga „zagadnienie melodycznego wypowiedzenia się zwycięsko rozwiązać zdołała, a tem samem i żywotność nowego kierunku wykazała" (str. 58).

Trudno jest dziś ocenić żywotność kierunku ekspresjonistycznego. O ile impresjonizm, dzięki pierwiastkowi nastrojowemu i niesłychanie subtel-

nej harmonji, mógł silnie oddziałać na masy (wbrew twierdzeniom dr. Popławskiego), o tyle ekspresjonizm, jako kierunek stanowczo oparty na spekulacji dźwiękowej (co stwierdził słusznie i dr. Popławski), pozostał dotąd dla przeciętnego słuchacza alogiczną kombinacją różnorodnych dźwięków, harmonicznie ze sobą niepowiązanych, a przez to czyniących wrażenie przypadku, czyli, innemi słowy, spekulacji rozumowej. Czy w dziedzinie sztuki może mieć przyszłość kierunek, w którym uczucie i natchnienie twórcze odgrywają drugorzędną rolę? Śmiem twierdzić, że dzieło wielkiego talentu musi się oprzeć przedewszystkiem na uczuciu, płynącem z podkładów własnej bogatej duszy twórczej; często przecież wybija się artysta-samouk, pozbawiony głębszego wykształcenia teoretycznego, (np. Mussorgski), a tylko dzięki swemu istotnemu talentowi i intuicji twórczej potrafi się wypowiedzieć nierównie głębiej, niż niejeden muzycznie wykształcony. To też kompozytor, u którego przeważa „teorja" nad rzetelnym, szczerym impulsem twórczym, czyni wrażenie człowieka, który, pozbawiony głębszego talentu, stara się przy pomocy spekulacji teoretycznej ukryć brak jakiejkolwiek inwencji twórczej. Tę właśnie ujemną cechę posiada większość ekspresjonistów muzycznych.

Mimo pewne zastrzeżenia, uznać jednak należy, że Schönberg, jako właściwy twórca nowego kierunku, jest wybitną postacią we współczesnej muzyce, a przez szukanie dla twórczości muzycznej nowych dróg, zyskał ogromne znaczenie.

Mniej pierwiastka spekulacyjnego, a więcej impulsu twórczego widać u drugiego wybitnego ekspresjonisty niemieckiego, Schrekera. Talent to istotnie potężny; jego dramaty muzyczne, choć w zasadzie szorstkie i ostre w konturach (jak wszystkie utwory ekspresjonistyczne), zyskały jednak dużo ciepła, niekiedy i wdzięku, przez częste użycie łagodnej, miękkiej kantyleny.

Inni ekspresjoniści niemieccy nie wykazali dotąd żadnego głębszego rysu indywidualnego. To też stanowczo przeceniony został przez dr. Popławskiego Paweł Hindemith, niesłusznie porównywany ze Strawińskim. Strawiński jest wielkością światowego znaczenia. Hindemith zaś ceniony jest co najwyżej w swej niemieckiej ojczyźnie. Wprawdzie ma on nieprzeciętny talent, dotąd jednak swego genjuszu (jeśli go posiada) niczem nie wyraził.

Całkiem słusznie zato zaliczył dr. Popławski do rzędu ekspresjonistów muzycznych, Igora Strawińskiego (ur. 1882). Coprawda pod względem harmonicznym twórczość Strawińskiego daleko odbiega od eksperymentów spekulacyjnych ekspresjonizmu niemieckiego, ale duchem swym twórczość jego należy zasadniczo do ekspresjonizmu. Strawiński nie dba o nastrój, idzie mu przedewszystkiem o wyrazistość rytmiki i melodyki, o najczystszą ekspresję muzyczną. W początkowej fazie twórczości szedł on jeszcze torami skrjabinowskiego impresjonizmu (np. „Płomienny Ptak"), ale już wtedy uwydatniła się zasadnicza różnica między nim a Skrjabinem, bo gdy Skrjabin dążył konsekwentnie do „arytmji", to Strawiński, przeciwnie, osiągnął istne mistrzostwo rytmiczne. Wkrótce też zarzucił ostatecznie swój impresjonizm i wstąpił na tory muzyki charakterystyczno-parodystycznej („Pietruszka"), nie dbając już o jakikolwiek nastrój, lecz o plastyczność i wyrazistość (ekspresję) idei muzycznej. Tak samo i harmonję swą zbliżył ostatnio do ekspresjonizmu muzycznego w Koncercie fortepianowym, z którego wyłączył instrumenty smyczkowe. Połączenie fortepianu z samemi instrumentami dętemi jest już samo w sobie eksperymentem, ale i współbrzmienia rażą nasze uszy swą kakofonją i wręcz brzydotą.

Co się tyczy Strawińskiego, zarzucić tylko mogę dr. Popławskiemu, iż kilkakrotnie używa w swej pracy niezrozumiałego dla mnie terminu, ukutego przez muzykologów niemieckich, nazywających twórczość Strawinskiego „bolszewizmem muzycznym". Czy dlatego, że twórczość Strawińskiego jest „rewolucyjna", ma ona być „bolszewicka"? Wszyscy przecie „nowatorzy" w dziedzinie sztuki są w swoim rodzaju rewolucjonistami, a jeśli idzie o Strawińskiego, to twórczość jego ideowo nie ma nic wspólnego z zagadnieniami społeczno-politycznemi, a tem samem i z bolszewizmem. Mimowoli nasuwa mi się na myśl oświadczenie bolszewickiego komisarza oświaty, Łunaczarskiego, który uskarżał się, że niema dotąd „muzyki proletarjackiej", wszystkim zaś wybitniejszym kompozytorom dawnym i nowym nadał rozmaite „burżuazyjne" przydomki. Tego rodzaju łączenie polityki ze sztuką jest mojem zdaniem stanowczo nonsensem.

Obok Strawińskiego, do rzędu ekspresjonistów zaliczył autor i drugiego wybitnego przedstawiciela muzyki słowiańskiej, Karola Szymanow-

skiego (ur. 1882). Nie zgodzę się jednak z tem, aby Szymanowski, jak Schönberg, „przez impresjonizm szedł do t. zw. ekspresjonizmu" (str. 77). Pierwsze utwory Szymanowskiego, pisane pod silnym wpływem Szopena i częściowo Skrjabina, należą swym charakterem do epigonizmu epoki romantycznej, znać w nich jednak, dzięki dysonansowej harmonji, powstałej głównie pod wpływem Skrjabina, dążenie do wyzwolenia się z pęt sztucznej logiki harmonicznej. W następnych utworach, a zwłaszcza w Symfonji B-dur, Szymanowski, zrzucając z siebie wszelki nakaz „szkoły", zbliżył się przez swą zupełną „atonalność" do schönbergowskiego ekspresjonizmu i wogóle młodej muzyki niemieckiej, ponieważ, jako mistrz polifonji, poddał się częściowemu wpływowi Regera, w muzyce zaś dramatycznej, wpływowi Straussa („Hagith" Szymanowskiego). W późniejszych jednak utworach zaczął się coraz bardziej oddalać od muzyki niemieckiej, a tem samem i od ekspresjonizmu, zbliżając się w III Symfonji do impresjonizmu Skrjabina, w skrzypcowych zaś „Mitach" i fortepianowych „Maskach" do impresjonizmu francuskiego. To też raz na zawsze trzeba zarzucić owo wieczne i nieistotne porównywanie Szymanowskiego z Schönbergiem, do czego przyczyniają się sami Niemcy, nazywający Szymanowskiego: „der polnische Schönberg". W pewnej tylko chwili obaj wielcy kompozytorzy zbliżyli się do siebie kierunkami, następnie jednak twórczość Szymanowskiego innemi drogami się potoczyła.

Twórczość Szymanowskiego natrafia na największą może trudność przy zaliczaniu go do pewnego kierunku muzycznego. Słusznie powiada dr. Popławski, że talent Szymanowskiego „rozwijał się drogą inspiracji intuicyjnie w tym kierunku, w jakim Schönberga prowadziła teoretyczna spekulacja" (str. 77). I właśnie dlatego, że Szymanowski nie oglądał się na żadne kanony estetyczne, ani spekulacje teoretyczne, dlatego nie należy on właściwie do żadnego kierunku, a jest przedewszystkiem muzykiem. Do podobnego wniosku doszedł i autor, gdy stwierdza, że „z pośród całej rzeszy eksperymentatorów, on jeden w całej pełni zasłużył na miano muzyka" (str. 78). Mogę dodać tylko od siebie, że przez brak „wpływu teoretycznej spekulacji", stanowczo oddalił się Szymanowski od ekspresjonizmu, a dzięki temu stał się wielkim natchnionym śpiewcą własnej duszy.

Z pośród kompozytorów polskich wymienia autor, prócz obszernie dość scharakteryzowanego Szymanowskiego, jedynie Eugienjusza Morawskiego i Grzegorza Fitelberga, pomijając w ten sposób dwu najwybitniejszych, obok Szymanowskiego, przedstawicieli Młodej Polski w muzyce: Mieczysława Karłowicza i Ludomira Różyckiego. Jest to mojem zdaniem poważna luka, ponieważ ci trzej wielcy muzycy (Karłowicz, Różycki i Szymanowski) są właściwymi twórcami polskiej muzyki symfonicznej. Wspólną ich cechą jest dążność do muzycznego odtworzenia duszy polskiej.

Najmniej z nich może oryginalnym jest Ludomir Różycki (ur. 1884), właściwie epigon romantyzmu. W twórczości jego przebija wpływ Szopena, Griega, orkiestry Straussa, ostatnio zaś i impresjonizmu Debussy'ego („Eros i Psyche") Dźwięczy u niego niewątpliwie nuta narodowa, oparta przeważnie na romantyce szopenowskiej, zabarwionej swoistą impresyjną harmonją Różyckiego. Muzyka Różyckiego, niezwykle nastrojowa i barwna, posiada dużo wdzięku i ciepła, płynącego wprost z serca tego wybitnego kompozytora polskiego.

Więcej indywidualizmu twórczego wykazał Mieczysław Karłowicz (1876—1909), zmarły tragicznie w Tatrach. Wykształcony na neoromantycznej muzyce niemieckiej Wagnera i Straussa wykazał dużo oryginalności, sprowadzając wpływ muzyki niemieckiej do sposobów instrumentacji i niektórych środków impresji harmonicznej. Twórczość jego znamionuje idealistyczny „program" literacki, którego się jednak nie trzymał niewolniczo, jak Strauss, ale dbał przedewszystkiem o piękno brzmienia i rozwój tematów melodycznych. Jego melodja, pełna słowiańskiej rozlewności mistycznej i napięcia dramatycznego, otwarła polskiej muzyce symfonicznej nowe pola dla wypowiedzenia się twórczego. Niestety, przedwczesna śmierć zniszczyła jego wielki talent, pozbawiając Polskę jednego ze swych najgłębszych wyrazicieli muzycznych.

Najpełniej wypowiedziała się w muzyce współczesna dusza polska w twórczości wyżej scharakteryzowanego Karola Szymanowskiego. Polskość jego uwydatniła się już w pierwszych utworach pod postacią idealnego epigonizmu szopenowskiego. Następnie, wraz z rozwojem jego nowatorstwa i indywidualizmu twórczego, wystąpiła w twórczości Szymanowskiego polskość, daleka od szopenowskiej romantyki, polskość na-

wskroś oryginalna. Przejęty bogatą pieśnią ludu podhalańskiego i jej chromatyką, wstąpił Szymanowski na tory muzyki polskiej, zwłaszcza w cyklu „Mazurków". O ile w wieku XIX muzyka polska mogła i powinna była czerpać z nieprzebranej skarbnicy muzyki szopenowskiej, o tyle dziś, przy zmienionych kierunkach muzycznych, epigonizm szopenowski polskiego stylu muzycznego nie wytworzy, bo muzyka polska powinna być nietylko *narodową*, ale i *nową;* a właśnie za zaczątek nowej muzyki polskiej uznać należy ostatnią fazę twórczości Szymanowskiego.

Jan Koral.

ETIUDY SZOPENA

(DOKOŃCZENIE)

Op. 25. Nr. 1. *As dur*, którą słyszał Schumann w wykonaniu Szopena samego i z zachwytem opisuje poetyczny obraz tej interpretacji jest najwięcej może znaną i lubianą etiudą pod nazwą etiudy „arfowej". Ćwiczyć jej wiele nie trzeba, raczej trzeba przemyśleć — zwłaszcza w tych miejscach, gdzie dalekie chwyty sprawiają ręce trudności. Zręczne ułożenie rąk i wygodny układ palcowy ułatwią wydobycie piękna i wyrazu.

Nr. 2. F moll, którą słyszała w r. 1836 p. Henrietta Voigt w Lipsku, w wykonaniu Szopena. Pisze ona: Wczoraj był tu Szopen i grał pół godziny na moim fortepianie — fantazję i nowe swoje etiudy. Zajmujący człowiek i jeszcze więcej zajmująca gra jego, dziwne na mnie sprawiła wrażenie. Podniecenie jego fantazji udziela się człowiekowi słuchającemu uważnie. Wprost dech wstrzymywałam. Podziwu godną jest lekkość, z jaką te aksamitne palce ślizgają się po klawiszach, powiedziałabym lecą. Nie mogę zaprzeczyć, zachwycił mnie tak, jak jeszcze nigdy nie byłam zachwyconą. Co mi sprawiło przyjemność, to jego dziecinna naturalność, tak w zachowaniu się, jak w grze". Etiuda ta, jakkolwiek jedna z łatwiejszych, jest trudno napisaną, bo każe obu rękom poruszać się w zupełnie innym takcie. Leszetycki pierwszy odważył się zrobić z 2 trioli jedną sekstolę i w ten sposób pogodził obie ręce ze sobą. Za nim poszli wszyscy inni. Wykonanie etiudy f moll wymaga charakterystycznego szeptu szopenowskiego, a więc idealnie równego i jasnego piana, takiego, jakie nam nieraz pokazywał Aleksander Michałowski. *Nr. 3. F dur.* Bardzo trudną jest trzecia etiuda f dur. Jest to studjum 4-głosowe, którego jądro leży w równoczesnem zastosowaniu jednej i tej samej figury z rozmaitemi akcentami i w rozmaitych tonacjach. Tylko pianista o niesłychanie lekkiem przedręczu, a palcami jak stal, może wyjść tu zwycięsko. Jest to rzecz zdrowa, wolna od sentymentu, pełna werwy, życia i humoru. *Nr. 4. A moll.* To studjum akordowe, przeprowadzające motyw akordowy w rozmaitych odcieniach uderzenia i rytmiki. Podczas, gdy silniejsze części taktu są reprezentowane przez pojedyncze tony, słabsze części (2, 4 i 6 ósemka) obciążone są akordami, które tworzą linję melodji.

Bülow dobrze radzi, polecając mocno akcentować basy lewej ręki, przez to bowiem nabiera utwór pewnej i niezachwianej rytmiki, o jaką tu właśnie chodzi. *Nr. 5. E moll.* I część tej etiudy zbudowaną jest z drobnych szesnastkowych „submotywów", a druga, płynąca szeroką falą kantyleny, odbiera utworowi charakter czysto etiudowy, gdyż niema tu wyraźnego celu technicznego. Co do doskonałości formy ustępuje również innym. *Nr. 6. Gis moll.* Etiuda tercjowa to swego rodzaju arcydzieło, gdyż łączy w sposób doskonały cel materjalny z idealnym. Nie ma tu jednej nuty zbytecznej, a środki artystyczne dla osiągnięcia stylu i proporcji są możliwie doskonałe. Pianiści ćwiczą przeważnie tercje prawej ręki, lecz lewa ręka jest również bardzo ważną, ważniejszą może nawet dlatego, że jej swobodny, opanowany ruch wpływa dodatnio na prawą i ułatwia jej trudne zadanie przewijania się wśród czarnych i białych klawiszy. *Nr. 7. Cis moll.* Jakżeż subtelnego i miękkiego uderzenia potrzeba, by móc wyśpiewać tę pełną przedziwnego czaru i melancholji kompozycję. Należy dobrze zastanowić się, jak uchwycić niektóre figury — dotyczy to zwłaszcza trudnych miejsc akompaniamentu w drugiej części. *Nr. 8. Des dur* jest etiudą sekstową, trudną bardzo ze względu na niebezpieczne miejsca (kwinty i seksty). Ogólne uderzenie, przepisane w nutach, jest „legato", z wyjątkiem pojedynczych nut lewej ręki, które

gra się staccato ze względu na dźwięk i frazowanie. *Nr. 9. Ges dur* (niesłusznie zwana oktawową) nie w oktawach bowiem leży dowcip wykonania, lecz w należytem akcentowaniu pierwszej nuty prawej ręki oraz szczęśliwem zespoleniu staccata z legatem.

Kto potrafi zagrać udatnie dwa początkowe takty, ten i całość opanuje. *Nr. 10. H moll.* To jest właściwa etiuda „oktawowa", wymagająca wiele siły i wytrzymałości od wykonawcy. Intermezzo środkowe w H dur to znowu Szopen sielankowy, szlachetny w linjach i barwie. *Nr. 11 i Nr. 12* to słynna etiuda A moll t. zw. „Wiatr zimowy" oraz C moll druga „rewolucyjna".

Dokładną analizę pedagogiczną tych ostatnich etiud dają poprawny i ścisły Bülow oraz dydaktyczny Kullak. Obaj zgodni są w tem, że tylko lekkie uderzenie, a przytem równość, siła i wytrzymałość palców stworzą dźwięk należyty z wykorzystaniem możliwości dynamicznych instrumentu. Przytem Bülow daje cenną wskazówkę, by ćwiczyć je bez pedału, naprzemian forte i piano, legato i staccato.

W r. 1840 ukazały się w „Méthodes des Méthodes pour le Piano" Fetisa i Moschelesa, Szopena „Trois nouvelles Etudes", których czarująca treść muzyczna, pomysłowość harmoniczna i nastrojowość są tak nieporównane, że te trzy krótkie etiudy godnie stoją obok głównego zbioru.

Szopen, zmuszony w skromnych ramach klawiatury wyrazić swoje bogate życie duchowe, swoje dla muzyki europejskiej przełomowe idee, musiał wzbogacić i rozszerzyć styl fortepianowy. Wykształcony na Bachu i Mozarcie i tych mistrzów obrawszy sobie za przewodników, śmiało idzie naprzód. Więc Bachowska polifonja musi się ugiąć i dostosować do nowych kombinacji dźwiękowych i nigdy przedtem nie słyszanych nastrojów. Powstają nowe stopniowania, powstałe z nadmiernych interwałów, śmiało występują dysonanse i opóźnienia, subtelnie przewijają się przejściowe nuty, a enharmonika staje się środkiem wezbranej namiętności. A z gry unisono wyczarowuje mistrz nowe farby.

To już nie ruch głosów, ale nastrojów. Każda oktawa i pozycja posiada własny timbre i własną mowę. Gdzieniegdzie odzywają się głosy, naśladujące cello, flet lub waltornię, a basy szopenowskie jakież wspaniałe tło akustyczne tworzą. Ponad wszystko zaś króluje jego boska kantylena, mająca niekiedy rozgałęzienia w tematach, jakoby odbicie wewnętrznej walki i duchowego niepokoju. Szopen celował w ozdabianiu melodji swoich perłami ornamentów, bogactwem melizmatów, które jednak nigdy nie rażą wystawnością, lecz zachowują miarę i wytworność.

A rubato szopenowskie — to znowu jakby zwierciadło nadczułych nerwów, powolnej decyzji i podświadomych wzruszeń — jego wyłączna własność i swoisty, odrębny zupełnie twór, u nikogo innego nie spotykany.

Przy tem wszystkiem najwyższa artystyczna doskonałość, prawidłowość i umiar prawdziwego mistrza.

Najdziwniejszą wydawała mi się zawsze jednostronność Szopena — w tym stopniu rzadko w historji muzyki spotykana. Ale ona właśnie była jego siłą, gdyż tu okazał się prawdziwy autokrytycyzm, znający świetnie granice swego talentu, który pozwolił mu obracać się tylko w tej sferze, gdzie czuł się bezwzględnie doskonałym. Muzyka jego, powierzona wyłącznie jednemu instrumentowi, którego Szopen jest największym kompozytorem wszystkich czasów, czerpie sama z siebie, odwracając się od wszelkiego programu pozamuzycznego. I dlatego to może on nigdy nie estetyzuje, nie rozprawia o swojej sztuce w przeciwieństwie do swych współczesnych, a jedynie krótkiemi nieraz aforyzmami wyjaśnia treść utworu, jak to np. powiada o Finale z sonaty b-moll, że „po marszu lewa z prawą ogadują", lub posyłając mazurki jednej z wielbicielek, dopisuje, „iż nie są one do tańca". Światopogląd filozoficzny mistrza również na pozór ubogi. Za to jednak znajdziemy u niego coś, co u nikogo może z muzyków nie występowało w równej mierze — to jego życie podświadome.

Szopen — rzec bez przesady można — żyje przez pół życia w czwartym wymiarze. Czasami też z tego powodu równowaga jego duchowa chwieje się, a sny i wizje opanowują zmysły. Często, gdy podświadomość zawładnie świadomością a więc, gdy to nieznane, ukryte *ja* wystąpi ze swoją tajemniczą władzą, tworzy. Wówczas każde czucie przelewa się w dźwięki. Czyż można sobie inaczej wytłomaczyć tę nadnormalną siłę twórczą i nieustanną inwencję melodyjną przez ciąg krótki ziemskiego istnienia?

My, żyjący, mamy podwójne obowiązki wobec ukochanego Mistrza — jako wobec kompozytora światowego i narodowego.

W skarbnicy nieśmiertelnego piękna może-

my krzepić serca w głębokiem przeświadczeniu, że duch polski wielki i bohaterski wywalcza sobie w każdej gałęzi sztuki uprzywilejowane i przodujące miejsce. A dziś, zwłaszcza w epoce wyzwalania się nowych sił w człowieku i coraz głośniej odzywającego się nieznanego, ukrytego „ja", jest podświadoma, wizjonerska sztuka szopenowska, jako wyrazicielka głęboko ukrytych tęsknot, pragnień i uczuć duszy naszej, szczególnie pociągającą i godną najgłębszego kultu.

Franciszek Łukasiewicz (Poznań).

Jeszcze w sprawie repertuaru orkiestr wojskowych

W numerze 7 „Wiadomości Muzycznych", p. Feliks Starczewski, nawiązując do mego artykułu o repertuarze orkiestr wojskowych, ogłoszonego w numerze 5—6 tegoż czasopisma, podał szereg informacyj, odnoszących się do marszów dawnych wojska polskiego. W pierwszym rzędzie zwrócił uwagę na dwie prace J. Horoszkiewicza, zawierające sporo materjału, odnoszącego się do tego tematu. Ktoś, stojący na uboczu tych spraw, czytając artykuł p. Starczewskiego, mógłby odnieść wrażenie, że ja, poruszając „żywotny i interesujący temat repertuaru orkiestr", nie uwzględniłem tak ważnych dzieł, jakiemi są dla tego zagadnienia obydwie prace Horoszkiewicza. Osobiście jestem przekonany, że p. Starczewski, podając swe informacje, nie miał najmniejszego zamiaru sprawić mi przykrość. Po części sam byłem winien, gdyż pisząc o „jednym, czy dwóch marszach", wyraziłem się niedość jasno, że mam na myśli istotnie te dwa marsze, jakie, odgrzebane z popiołów, obecnie zachowały się w użyciu orkiestr wojskowych.

Tymczasem ja treść zbiorów Horoszkiewicza nietylko znam, ale też studjowałem ją dokładnie, a nawet wspomniane przez p. Starczewskiego egzemplarze z Warszawskiej Bibljoteki Krasińskich miałem w ręku, co prawda grzebiąc w nich za czem innem, niż za marszami. Znam też i inne zbiory utworów wojskowych lub do wojska się odnoszących, a pochodzących z lat dawnych. Dzięki niezmiernej uprzejmości prof. uniw. poznańskiego, Dr. Łucjana Kamieńskiego i Zarządu Bibljoteki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, miałem możność obejrzenia całego mnóstwa kompozycji z czasów Księstwa Warszawskiego i z doby Powstania Listopadowego i zastrzegam się, że w swoim czasie zrobię, jeśli mi Bóg pozwoli, użytek z zapisek, jakie porobiłem. Pozwolę sobie wówczas też sięgnąć do zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, o których istnieniu wiem i któremi się równie żywo interesuję, jak mój poprzednik w urzędzie, kpt. Stefan Lidzki-Śledziński.
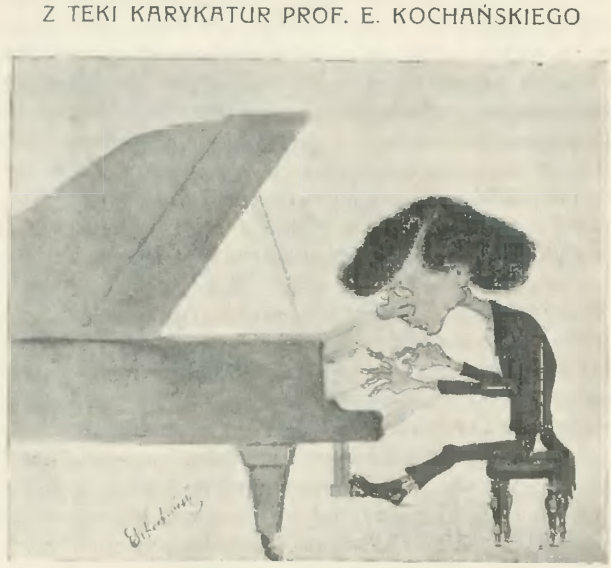
O ile chodzi o marsze historyczne, to, jeśli się nie mylę, narazie w Polsce nikt ich głębiej nie studjuje. Dlatego może właśnie „tak trudno nawiązać z tradycją". Tu trzebaby nie tylko *grzebać*, w zbiorach i bibljotekach, ale też i zająć się *opracowywaniem* odgrzebanych skarbów. Jednem słowem należy być przygotowanym na ogromną pracę. Obowiam się tylko, że praca ta będzie mało wdzięczna. W materjałach bowiem, które zdołałem dotychczas mieć w rękach, znajdują się przeważnie marsze, nie nadające się dla dzisiejszych potrzeb, ponieważ *rytm dzisiejszego marsza jest odmienny* od rytmu, w jakim maszerowały wojska ówczesne. Przy wydawaniu tych dawnych marszów nie obeszłoby się zatem na samem harmonizowaniu i instrumentowaniu, ale rekonstrukcja musiałaby pójść znacznie dalej: trzebaby, sięgnąwszy do starych melodji i tematów, *przerobić* je w duchu dzisiejszych potrzeb. Kto to zrobi?..

Oczywiście, odświeżenie repertuaru orkiestr wojskowych nie może się ograniczyć do takiego powołania do życia dawnych marszów. Trzebaby uwzględnić w miarę możności także inne kompozycje, zwłaszcza owe ulubione *programowe obrazy batalji*, których dość wiele zachowało się z tych czasów. Mogłyby z pewnością, odpowiednio przerobione, lepiej służyć dzisiejszym orkiestrom wojskowym polskim, jak np. jeszcze niestety teraz grywana Fucika „Schlacht bei Custorza".

I wreszcie jeszcze jedno. Jestem przekonany, że w zbiorach osób prywatnych i w niedostępnych mi bibljotekach znalazłoby się niemało materjału. Jeśli dotychczas ten materjał nie został wykorzystany, to nietylko winę tego przypisać należy brakowi zainteresowania, ale też poprostu faktowi, że się o tych pomnikach przeszłości nic nie wie. Podobnie i ja nie wiedziałem o zbiorach prywatnych prof. Feliksa Starczewskiego. Za wiadomość serdecznie mu na tem miejscu dziękuję. W niedalekiej przyszłości pozwolę sobie zapukać do drzwi jego pracowni po bliższe informacje... A ucieszę się niezmiernie, jeśli ta nasza wymiana zdań wywoła oddźwięk u tych, którzy, *mając w swem posiadaniu skarby, milczą i kryją je zazdrośnie...*

Bogusław Sidorowicz.

Z TEKI KARYKATUR PROF. E. KOCHAŃSKIEGO



JÓZEF TURCZYŃSKI

ZE SPRAWOZDANIA TEATRÓW MIEJSKICH.

Dyrekcja teatrów sporządziła już zestawienie wpływów i wydatków od 1 stycznia do 31 sierpnia 1925 r., celem przedstawienia wyników swej gospodarki finansowej władzom miejskim.

Z zestawienia tego wynika, że *opera* miała wpływów za 8 miesięcy 771.457 zł. wydatki zaś w tymże okresie wynosiły 2.039.360; deficyt zatem dosiągnął sumy 1.267.903 zł.

Ogólna administracja teatrów miejskich, t. j. wydatki personalne i rzeczowe, pochłonęła 587.613 zł. Ponieważ dochody z komornego, wynajmu sal i inne wyniosły w ciągu 8-miu miesięcy 80.690 zł., resztę wydatków na administrację ogólną rozdziela się na poszczególne teatry. Rozkład tych obciążeń przedstawia się mniej więcej w ten sposób, że *opera* pokrywa 55 proc., Narodowy 30 proc., Letni 5 proc. i Bogusławskiego 10 proc.

Z zestawienia powyższych pozycji deficytowych wynika, że teatry miejskie zamknęły swój sezon ubiegły (od stycznia do sierpnia włącznie) niedoborem ogólnym w sumie 2.014.865 zł.

Jeśli dodać do tego dotychczasowe koszta remontu teatru *Wielkiego* (150,000 zł.) i teatru im. Bogusławskiego (30.000 zł.), niedobór teatrów zamknie się sumą 2.194.855 zł.

Wynik taki uznano za dość pomyślny dla kasy miejskiej, bowiem niedobór budżetowy, ustalony przez radę miejską, przewidziany był w sumie 2.522.900 zł. i taką też sumę wniesiono do budżetu miejskiego, jako subsydjum dla teatrów.

FREKWENCJA W OPERZE WARSZAWSKIEJ.

W paźdz. przedstawienia wieczorne wykazały przeciętnie 24 proc. kompletu kasowego (we wrześniu 29.7 proc.), osobowa frekwencja zaś sięgała 36 proc. (we wrześniu 36,1 proc.).

AUDYCJE MUZYCZNE DLA MŁODZIEŻY.

Wydział oświaty i kultury magistratu m. st. Warszawy wespół z dyrekcją koncertów symfonicznych i w porozumieniu z władzami szkolnemi organizuje w sali Filharmonji warszawskiej cykl koncertów symfonicznych dla młodzieży szkolnej. Programy tych koncertów, dostosowane do poziomu umuzykalnienia i wieku młodocianych słuchaczy, będą miały na celu zaznajomienie naszej młodzieży z dziełami najwybitniejszych kompozytorów polskich i obcych, a układane będą wspólnie z komisją programową, wyłonioną z pośród nauczycieli warszawskich.

Godziny rozpoczęcia koncertów ustalono w porozumieniu z władzami szkolnemi. Po bilety kierownictwa szkół mogą zwracać się do referatu kultury (plac Teatralny, magistrat, poprzeczna oficyna, 4-te piętro, telefon 280-85) w godzinach biurowych.

Staraniem sekcji muzycznej Tow. nauczycieli szkół średnich i wyższych organizowano i w tym roku rozpoczęte w roku ubiegłym audycje muzyczne dla młodzieży szkolnej, poparte okólnikiem kuratorjum okręgu szkolnego warszawskiego z października 1924 r.

Audycje dla klas 7-ej i 8-ej odbędą się dnia 8 listopada i 29 listopada, dla klas 5-ej i 6-ej 6-go grudnia w sali konserwatorjum.

ZJEDNOCZENIE POLSK. ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH.

Po nabożeństwie, odprawionem w dn. 18 października w kościele oo. jezuitów na intencję Zjednoczenia polskich związków śpiewaczych i muzycznych, przemówił do zebranych o. superior Pawelski, życząc polskiemu śpiewactwu największych zdobyczy w dziedzinie sztuki, ducha i łączności.

Delegaci związków wielkopolskiego, śląskiego, małopolskiego, pomorskiego, mazowieckiego i najmłodszego kieleckiego zgromadzili się w siedzibie „Lutni” na narady.

Za stołem prezydjalnym zajęli miejsca pp.: P. Maszyński, dr. J. Niezgoda i Z. Pomian-Kaczyński. Przewodnictwo objął p. H. Opieński, zapraszając do stołu pp.: J. Fojcika (Katowice), W. Kamińskiego (Kielce) i L. Makowskiego (Toruń), protokółował dr. J. Niezgoda.

Wybory jednomyślnie przeprowadzone dały w wyniku radę naczelną w następującym składzie: prezes p. Antoni Ponikowski, wiceprezesi pp. Henryk Opieński (Wielkopolska) i Bolesław Walek - Walewski (Małopolska), sekretarz p. dr. J. Niezgoda, skarbnik p. Z. Pomian - Kaczyński, gospodarz i bibljotekarz R. Borkowski, wreszcie na dyrygenta Zjednoczenia powołano p. Wacława Lachmana.

W uznaniu niezmiernie doniosłej działalności dla rozwoju śpiewactwa powołano na pierwszego członka honorowego Zjednoczenia p. Piotra Maszyńskiego.

PIEŚŃ O NIEZNANYM ŻOŁNIERZU.

Chór oficerski wykonał w czasie pogrzebu Nieznanego Żołnierza, na placu Saskim w Warszawie, kompozycję Piotra Moossa do słów Or-Ota.

GROBY MUZYKÓW NA POWĄZKACH.

Zamieszczona w Nr. 4 „Wiad. Muz.” i następnie osobno wydana praca p. t. „*Nekropol Muzyczny*” nie pozostała bez echa.

Otóż ruchliwy Wydział Oświaty i Kultury m. st. Warszawy urządzając 26 cykl wycieczek zapoczątkował wycieczki na „*Groby muzyków na Powązkach*”. Prowadził Red. Edward Wrocki w dn. 28 września i 4 paźdz.

ZWROT FORTEPIANÓW I PIANIN.

Władze wojskowe D. O. K. Nr. 1 poleciły, by z dn. 15 listopada b. r. wszystkie fortepiany i pianina skarbowe, z tych lub innych powodów, znajdujące się w posiadaniu oficerów, zostały przekazane do kasyn oficerskich, bądź świetlic żołnierskich.

Chodzi tu zapewne o fortepiany, bądź pianina, swego czasu zarekwirowane u osób prywatnych przez okupantów, poczem przejęte przez władze wojskowe i z kolei wypożyczone oficerom.

JUBILEUSZ HENRYKA MELCERA.

W gronie osób ze świata artystycznego powstała myśl uczczenia zasług i pracy Henryka Melcera, który 30 lat temu otrzymał na konkursie im. Rubinsteina nagrodę za swój pierwszy koncert fortepianowy. Koncert ma

się odbyć w grudniu w Filharmonji i składać się będzie wyłącznie z utworów H. Melcera. Program już ułożono. A więc wystąpi przedewszystkiem orkiestra pod dyrekcją jubilata. Zapewniły swój udział także chóry „Lutnia" i „Harfa". W numerach solowych wystąpią pp.: Zboińska-Ruszkowska, Argasińska, Szymanowska, Benichowa i Ottawowa.

Nad uświetnieniem jubileuszu zasłużonego artysty czuwa komitet z prezesem Antonim Ponikowskim na czele.

NOWY BALET POLSKI.

Wre praca około wystawienia baletu Adama Wieniawskiego p. t. „Lalita", przygotowywanym obecnie przez zespół baletowy teatru Wielkiego. Baletmistrz Edward Kuryłło zmobilizował cały zespół baletowy i szkołę baletową z młodą klasą męską włącznie. Rolę tytułową Lality wykona Halina Szmolcówna. Odtworzenie głównej postaci Maharadży wziął na swe barki baletmistrz Kuryłło. Pozatem ważniejsze partje obsadzone są, między innemi, przez pp.: Szymańską, Hryniewiczównę, oraz pp.: Dąbrowskiego, Baliszewskiego.

Kanwie muzycznej, osnutej na motywach wschodnich odpowiadać będzie kompozycja taneczna, utrzymana w charakterze hinduskim. Baletmistrz Kuryłło do tego celu wykorzystał zebrany przez siebie w Indjach materjał etnograficzny, usuwając te elementy, które nie są bezpośrednio zrozumiałe dla europejczyka.

OBRADY ORGANISTÓW Z CAŁEJ POLSKI.

W dn. 19 i 20 listopada odbędą się dwudniowe obrady kongresu kolegjum polskich organistów - chórmistrzów.

Kongres poprzedzi żałobne nabożeństwo za spokój duszy, ś. p. prof. M. Surzyńskiego, jako w pierwszą rocznicę jego śmierci, odprawione w kościele św. Anny.

Na mszy św. będzie wykonana msza żałobna utworu nieboszczyka, przez chór, złożony z byłych jego uczniów.

Protokuł nadzwyczajnego zebrania członków Warszawskiego Związku Muzyków w sali Filharmonji z dn. 9 listopada 1925 r.

Posiedzenie zagaił Prezes Związku p. Jan Cichocki, wysuwając na Przewodniczącego zebrania p. prof. Władysława Lewingiera.

Zebrani kandydaturę przyjęli jednogłośnie. Przewodniczący podziękował za obdarzenie Go pełnem zaufaniem, prosząc zebranych, aby nad każdym punktem, ustalonym w programie zebrania, członkowie Związku wypowiadali się w sposób możliwie krótki i rzeczowy.

Na sekretarzy powołano pp. Tomasza Jaworskiego i Jerzego Ganzulewicza; na assesorów pp.: Emila Raaba, Samuela Mitmana i Maurycego Sznejweissa. Po ukonstytuowaniu się Prezydjum Zebrania, został ustalony porządek dzienny w następujący sposób:

Sprawozdanie z działalności Zarządu, wnioski i interpelacje.

Przystępując do 3-go punktu Ogólnego Zebrania, przewodniczący udzielił głosu sekretarzowi Związku p. Czesławowi Bemowi:

„Z ramienia Zarządu Warszawskiego Związku Muzyków przypada mnie dziś złożyć przed Ogólnem Zebraniem sprawozdanie z działalności Zarządu. Nowoobrany Zarząd po odłączeniu się od Centrali, ukonstytuował się dn. 11. lutego r. b. i powołując się na uchwałę Ogólnego Zebrania z dn. 9 lutego r. b., Związek, jako oddział przestał istnieć, w myśl rozporządzenia Pana Ministra Pracy i Opieki Społecznej, rejestru tegoż resortu za Nr. 9 — i działalność swoją oparł na statucie Warszawskiego Związku Muzyków. Powyższe postanowienie zostało rozesłane do wszystkich związków w całem Państwie Polskim.

Przystępując do złożenia oficjalnych relacji z działalności Zarządu za okres roku 1925, wpierw uprzystępnić muszę rozwój organizacyjny, opierający się na danych statystycznych, ogólnie wziętych, chcąc w ten sposób złożyć Kolegom rozwój organizacji w cyfrach, a mianowicie:

W roku 1924 płatniczość w stosunku do zapisanych, waha się od 32% do 55% ogólnej liczby członków, wpisanych do naszego rejestru, w roku zaś 1925, płatniczość w stosunku do zapisanych zmalała do 29% tak, że zaległość za rok bieżący w składkach wynosi na 223 osoby, czyli to stanowi kolosalną sumę zaległości, w stosunku do Związku, a mianowicie Zł. 6.375.

W tej sumie nie uwzględniam bezrobotnych, gdyż jeszcze ta suma podwoiłaby się. Ale zaznaczyć muszę, że w tych 223 osobach, są Koledzy zarobkujący i to dobrze, którzy nie rozumieją wypełniać obywatelskiego zobowiązania w stosunku do Związku. Monity ostatnio przesyłane przez Sekretarjat do członków, nie odniosły dodatniego rezultatu. Ten kryzys płatniczy nie wpłynął na niewypełnianie zobowiązań naszej Kasy związkowej, która wypłaciła rachunek Kasy Pogrzebowej 4 pogrzeby Kolegów i dwoje dzieci.

Wspominając o Kasie Pogrzebowej, poczuwam się do obowiązku oddać hołd tym, którzy od nas odeszli, sterani ciężką pracą zawodową i proponuję Ogólnemu Zebraniu uczcić pamięć Ich przez powstanie.

Praca w Zarządzie była bardzo skomplikowana, gdyż przeżywany obecnie kryzys ogólno-światowy, dotknął w tym roku również i muzyków, wywołując bezrobocie, które do dnia dzisiejszego nie dało się w zupełności zlikwidować. Nie można w tym wypadku przypisywać winy Zarządowi, opieszałości jego, lub też nie zainteresowania się członkami Związku, gdyż to co obecnie przyżywamy, przeżywają wszystkie związki zawodowe w większej, lub mniejszej mierze. Właśnie w tym kryzysie najpoważniejsze czynniki rządowe nie mogą za-

radzić powstałej biedzie, nawet Okręgowa Komisja Funduszu Bezrobocia jest bezradną przy tak pokaźnej liczbie łaknących pracy. Wszelkie w tym kierunku uświadomianie publiczności, za pomocą prasy jest bezskuteczne, gdyż pisma codzienne utrzymują się z płatnych ogłoszeń i odmawiają pomocy Związkowi.

Co do nas samych, to nie mamy Kasy Samopomocy na wypadek bezrobocia, gdyż zmuszeni jesteśmy z powodu małego wyrobienia społecznego, które jest tylko u muzyków, gdyż każdy w przeświadczeniu swego talentu posiadanego, traktuje wszystko ze strony egoistycznej, że tylko jemu się należy, zapominając o mniej uzdolnionych i starych, steranych ludziach. Wprost przykro się patrzeć na tych proszących jałmużny w postaci pracy. Tu tylko należy szukać pomocy w nas samych. Obudźmy i zastanówmy się dziś na tem zebraniu, gdyż te bezrobocie z powodu złych interesów przedsiębiorstw, może się bezwzględnie powiększyć. Wszelkie wystąpienia Zarządu, skierowane na zażegnanie bezrobocia spotykają się złorzeczeniem ze strony Kolegów. Proszę Panów, wezmę kina. Kryzys ten z wykazów magistrackich, nie objął kina, dziś przy różnych machinacjach i ewolucjach kombinacyjnych, pozwalających właścicielom prowadzić przedsiębiorstwa, pozwala im bezwzględnie utrzymać komplety w tych rozmiarach, w jakich w poprzednich latach prowadzone one były, — a jednakże, chcąc wykorzystać sytuację wmawiają muzykom, że czasy nie dobre, biją na sentyment, a muzyk w obawie pozostania bez pracy, w większości wypadków godzi się, omijając postanowienia Zarządu, aby siebie tylko zabezpieczyć.

Ten stan właśnie wyrwał możność pracy Zarządowi, gdyż muzycy zaczęli sami bez Związku załatwiać umowy, bez porozumienia się ze Związkiem. Ta sama sytuacja wytworzyła się i w restauracjach.

To stanowisko chwiejne muzyków, wyczuwaliśmy na posiedzeniach wspólnych z Zarządem Właścicieli zakładów gastronomicznych, gdyż wszelkie nasze propozycje na załatwienie naszych żądań w najskromniejszych ramach, dało asumpt właścicielom tych Zakładów do indywidualnych załatwiań spraw z poszczególnymi członkami Związku.

Koledzy, czas się opamiętać i jaknajwcześniej zażegnać ten stan wspólną akcją samopomocy, gdyż Zarząd ten, który by nie chciał działać na korzyść swoich członków byłby w mojem przeświadczeniu najgorszym, a to najgorsze tkwi w kolegach.

Zwalać Zarządy, wybierać Zarządy to nie sztuka dziś wykorzystajmy największą władzę jaką jest Ogólne Zebranie i zaradźmy, opodatkujmy się jaknajśpieszniej, ażeby ufundować fundusz, który pozwoliłby nam w przełomowych chwilach wypełnić godne zobowiązanie obywatelskie w stosunku do bezrobotnych kolegów.

Bezrobotnych narazie jest 25 osób.

Działalność Zarządu jak już zaznaczyłem była skomplikowaną, nie można było skoordynować się w pracach, gdyż ciągłe zatargi z właścicielami, a także pomiędzy kolegami nie pozwalały Zarządowi drogą organizacyjną poruszać się naprzód. Biuro Zarządu przedstawiało się i robiło wrażenie Sądu Pokoju. Jednakże ten stan ogólny nie pozbawił Zarządu zupełnej inicjatywy w innych kierunkach. Dnia 17 marca 1925 r. zwrócono się do Ministerstwa Spraw Wojskowych i poruszono sprawę miejscowości kuracyjnych, co dało nam możność wykorzystania placówki letniej, jak Ciechocinek.

O ile sprawa Orkiestr Wojskowych weszła na tory porozumiewawcze i doszło do wydania odnośnego rozkazu regulującego zarobki muzyków, przy obejmowaniu placówek, jest to bezwzględnie zasługa tylko Warsz. Zw. Muzyków, który w tych wypadkach złożył niejednokrotnie dowody pracy w tym kierunku. Następnie sprawa obcokrajowców została definitywnie załatwiona, na co otrzymaliśmy zawiadomienie województwa Warszawskiego i Komisarjatu Rządu wydz. bezp. publicz. za Nr. 122.923 z dn. 13.X.1925.r. Sprawa ta drogą dyplomatyczną zostanie zupełnie zlikwidowana do 15 b. m.

W celu unormowania stosunku wydawania pożyczek Zarząd Związku powołując się na statut Zw. Rozdział V.§ 26. str. 12, powołał do życia Komisję Pożyczek i zapomóg, składającą się z 6-ciu członków Związku, aby w ten sposób członkowie Zarządu nie byli zainteresowani w wydawaniu pożyczek.

Komisję reprezentują wszelkie rodzaje pracowników muzycznych.

Dalej Ministerstwo Pracy i Opieki Społecznej Nr. 1554 VIII (Departament Ubezpieczeniowy) z dn. 1 maja r. b. zwrócił się do nas z projektem ustawy o ubezpieczeniu pracowników umysłowych do których i my należymy.

Konsultacja w tym względzie nastąpiła po porozumieniu się z fuzjowanymi związkami pracowników umysłowych, jak również i reprezentowanymi związkami artystycznemi. Ja z Kolegą Adamskim ustaliliśmy w noweli, złożonej problem, zabezpieczający muzyków zawodowych wszystkich odrieni w ten sposób, że asekuracja polegać będzie na wzorze Kasy Chorych, przy wspólnej opłacie członka Związku i przedsiębiorcy, z projektem, że po pięciu latach pracy, zarobkujący otrzyma na wypadek niezdolności do pracy 50% ostatniej pensji, a dalsze lata progresywnie normowane będą w stosunku 2% z dodatkiem w okresach 5 letnich.

Ustawa ta będzie przedmiotem debaty Sejmu i drogą kodyfikacyjną przejdzie w życie. Obecnie Kasy Emerytalne tracą swoją wartość i wykonalność.

Teraz poruszę sprawę pisma. Zarząd Związku na swem posiedzeniu dn. 2-go marca r. b., na zasadzie statutu związku, rozdział X § 53, str. 18 powołał do życia czasopismo pod nazwą „Wiadomości Muzyczne”, w którem znalazłoby się szerokie odbicie zagadnień organizacyjno - zawodowych, jak również dorobek kultury muzycznej. Redagowanie powierzono muzykologowi p. Edwardowi Wrockiemu. Proszę Kolegów. Pismo to może ma i wady, powiem pod względem organizacyjnym, ale tworem indywidualnej pracy zasłużonych muzyków-polaków, nie ma w niem żadnych tłumaczeń niemieckich felietonów, w każdym razie przynosi chlubę Związkowi, że w ten sposób propaguje kulturę muzyczną.

W dalszym ciągu mego sprawozdania zmuszony jestem pomówić o Centrali, gdyż to będzie przedmiotem

obrad dzisiejszych. Centrala jest potrzebną, ale nie w tym stanie, w jakim nam przedstawiono po rocznej działalności i po rocznem, tak wyrażę się, współżyciu. Otóż proszę Panów, przedewszystkiem musimy się wyzbyć dwuch Zarządów w Warszawie; Warszawski Związek Muzyków musi być Centralą z dokooptowanymi oddziałami. Następnie Centrala jest tylko opartą na propagandzie koleżeńskiej w wypadkach bezrobocia, w sprawach wspólnych wystąpień, mam na myśli sprawy wojskowe, sprawy obcokrajowców. Kasy Związkowe winny być prowadzone w poszczególnych związkach, a wpłacać pewną sumę na utrzymanie tylko sekretarza. Proszę Kolegów, pomimo egzystującej Centrali wszystkie związki zwracały się do nas z zapytaniem, ew. pomocą, na co mamy dowody i w każdym wypadku możemy służyć dowodami. Ostatnio zwrócili się do nas: Sosnowiec, Częstochowa, Poznań, Lwów i Łódź. Przyczyna złego tkwi w samym statucie, który został spisany prawie na kolanie. Dr. Lustgarten, dla którego jestem z uznaniem i całą atencją, za Jego erudycję fachową, jednakże pod względem napisania statutu, właściwie przeróbki, gdyż twórcą statutu był p. Marjan Pawłowski, nie mógł spełnić swego zamiaru, gdyż nie znał dobrze życia muzyka zawodowego. Jeżeli przedstawiciele Centrali wejdą tutaj do nas i żądanego nowego programu przyszłego nie przedstawią, to uważam, że przystąpienie nasze do Centrali w tym wypadku będzie zupełnie błędne. Należy przedtem przedstawić projekt nowego statutu i po formalnem uzgodnieniu z Ogólnem Zebraniem, wtenczas możemy przystąpic do Centrali. Te błędy, które już wykazałem, są wzięte z praktyki poprzedniego Zarządu.

Każda żywotna organizacja przechodzi rozmaite fazy swego rozwoju; nieustanna zmienność jest przecież istotą życia — i wszelkie starcia, walki, oraz powstawania nowych poglądów i dążeń w łonie takiej, czy innej społeczności, znamionują raczej jej zdrowie, niżeli groźny stan choroby, rozkładu i upadku.

Trzeba do tego wyjątkowej tężyzny i zaparcia się jednostek, o dobrej woli i zrozumieniu ogółu, aby poprowadzić organizację na zdrowe tory."

Po odczytaniu sprawozdania, przewodniczący Zebrania otwiera dyskusję nad sprawozdaniem, odczytanem przez sekretarza. Do głosu zapisał się p. L. Fenigstein i C. Turoński.

Pana Fenigsteina, przewodniczący nie dopuścił do głosu z przyczyn formalnych, jako zalegającemu w opłacie składek członkowskich, ponad ustaloną normę przez Statut Związku. Tłomaczenie się p. L. Fenigsteina, że sprawa składek Jego będzie uregulowaną i należy mu się przemowienie w sprawach ważnych, jednakże nie zostało zaaprobowane przez Prezydjum posiedzenia, a wywołało burzliwą dyskusję, w której zabierali głos pp.: Z. Grossman, L. Kruszewski, S. Kancler, M. Pawłowski, i T. Klajndinst. Mówcy wszyscy wymienieni proponowali, aby każdy członek nieopłacający składek w przeciągu 6-ciu miesięcy, był wykreślony przez Zarząd Związku formalnie i jednocześnie zawiadamiany o zapadłej uchwale.

Przewodniczący dyskusję zamyka, oświadczając, że sprawa wykreślenia członków, niopłacających składek, w przyszłości będzie uskuteczniana przez Zarząd formalnie a w drodze wyjątku na obecnem posiedzeniu z tych względów przewodniczący nie będzie robić trudności, dopuszczając każdego do głosu.

Przemówienie p. Turońskiego w sprawie sprawozdania, odczytanego przez sekretarza Związku, zebrani, pomimo nawoływań przewodniczącego, nie chcieli kategorycznie wysłuchać.

Po wycofaniu się p. Turońskiego z obrad, zabrał głos prezes związku w sprawie pisma „WIADOMOŚCI MUZYCZNE".

PRZEMÓWIENIE P. JANA CICHOCKIEGO.

W miesiącu lutym r. b. z inicjatywy pp.: Bema i Cichockiego postanowiono przez Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków, wydawać własne pismo muzyczne; jednocześnie zaproszono na redaktora, wielce zasłużonego historyka, — muzykologa p. Edwarda Wrockiego.

Kierując się myślą, że wydawanie pisma muzycznego w ramach uwzględniających li tylko potrzeby naszego Związku, tak jak to czynią inne związki, nawet zagraniczne, nie jest celowe. Życie wskazuje, że nie można stale dążyć i wzorować się na utartej już drodze, która w rzeczywistości może być przeżytkiem, mając również na względzie, że nawet nieliczna grupa społeczna, winna w swych dążeniach mieć na uwadze nietylko własny interes, ale przynosić pożytek całemu społeczeństwu, postanowiono, że wydawnictwo „Wiadomości Muzyczne" winno w swej redakcji uwzględnić nietylko potrzeby naszego Związku, ale również w szerokim zakresie działu naukowego, przyczynić się do rozwoju wiedzy szerokim rzeszom społecznym o muzyce polskiej i jej historji. Na tych zasadach, przy bezprzykładnej ofiarności swej wiedzy i pracy przez Redaktora Edwarda Wrockiego i pomocy Prezydjum Warszawskiego Związku Muzyków, ukazał się w miesiącu kwietniu pierwszy numer „Wiadomości Muzycznych". Zaraz na wstępie, w prasie codziennej ukazały się wzmianki, bardzo pochlebne i w dalszym ciągu prasa stale wypowiada się z wielkim uznaniem dla wydawnictwa „Wiadomości Muzycznych". Stwierdzić jednak należy, że w dziale organizacyjnym nie zdołano dotychczas osiągnąć należytych rezultatów, odpowiadających naszym potrzebom związkowym. Przyczyna tego tkwi w nas samych. Redakcja „Wiadomości Muzycznych" unikając wszelkich nierealnych i szablonowych wzmianek, nie umieszcza żadnych informacji i przeróbek, które są umieszczane bardzo często w innych pismach, li tylko dla zapełnienia rubryk. Pomimo odezwy do członków Związku, Redakcja dotychczas nie otrzymała ani jednego artykułu organizacyjnego, od poszczególnych członków Związku.

Mamy jednak nadzieję, że przy większym zainteresowaniu się samych członków w swych potrzebach, dział organizacyjny w przyszłości będzie się rozwijał.

Przystępując do omówienia strony finansowej wydawnictwa, stwierdzić należy, że wbrew przewidywaniom „Wiadomości Muzyczne", z przyczyn od nas niezależnych, wykazały dotychczas poważniejszy deficyt. Przy opracowaniu budżetu, wzorując się na różnych kalkulacjach miało się wrażenie, że pismo powinno pokryć swemi

wpływami wydatki. W rezultacie okazało się, jednak, że obliczenia nasze były mylne. Wiadomem jest, że egzystencja każdego pisma jest zależną poniekąd od ogłoszeń i reklam. Pisma codzienne pod tym względem mają dość łatwe zadanie, ponieważ rozchodzą się w wielkiej ilości i zdobywają ogłoszenia od wszystkich firm handlowych. Pismo muzyczne, jako specjalne i wydawane raz na miesiąc, nie jest w stanie zdobyć sobie tej klijenteli. Ogłaszają się zaledwie firmy muzyczne i to protekcyjnie. Z tych względów pismo muzyczne tylko w małej części może liczyć na ten dział dochodowy. Pozostaje tylko prenumerata. Pismo muzyczne, prenumerują zazwyczaj wyłącznie fachowcy, z tej przyczyny ono narazie rozchodzi się w ilości, nieodpowiadającej wydatkom na wydawnictwo.

Jednak prenumerata stale i systematycznie się rozwija. Ostatnio Warszawskie Stowarzyszenie Muzyków-Pedagogów w liczbie osób 260 zgłosili swój akces, dla prenumeraty pisma. Jednocześnie opracowano odezwe do sfer amatorskich, którą się rozsyla, by w ten sposób zjednać sobie większą ilość prenumeratorów. Mamy nadzieję, że w niedalekiej przyszłości, deficyt stale będzie się zmniejszał, a na pokrycie całkowitego deficytu pozostaje zapas nakładowy. Nowo przybywający prenumeratorzy zwykle nabywają numery pisma od pierwszego.

Na zakończenie niniejszego sprawozdania, zwracamy się z apelem do Ogólnego Zebrania, aby raczyło uznać wypływające z dobrej woli, nasze usiłowania, by w ten sposób złożyć dowody naszej dojrzałości społecznej, co w przyszłości może nam wystawić chlubne świadectwo, jako Związkowi, który w swem gronie zdobył się na tak wielki czyn społeczno - kulturalny".

Przemówienie Prezesa w sprawie pisma zostało przyjęte nader życzliwie przez zebranych.

P. Bem odczytuje wniosek, złożony przez pewną grupę członków Związku w sprawie ponownego przyłączenia się Warszawskiego Związku Muzyków do Centrali. Do głosu zapisali się: L. Kruszewski, Holdemajer ze Lwowa, T. Klajndinst, M. Pawłowski, Z. Grossman, J. Cichocki, J. Łukaszewicz, W. Elektorowicz, T. Górzyński, B. Łodygowski, J. Kuczewski i Rytterband z Łodzi.

P. Kruszewski zwraca się do przedstawicieli Centrali, by zebranym wyjaśniono dobre strony i korzyści. wynikające z przyłączenia się do niej. Wskutek ograniczonego czasu, Przewodniczący zawiadamia zapisanych do głosów, że przemówienia nie mogą trwać dłużej nad 5 minut. Wskutek tego przemówienia teoretycznego o Centrali nie zostało dokończone przez mówcę. PP.: Grossman, Górzyński i Pawłowski, chcąc umożliwić p. W. Elektorowiczowi dłuższego przemówienia, zrzekli się głosu. P. Elektorowicz przypisuje szereg korzyści, wynikających z działalności i dobrodziejstw Centrali, omawia sprawy wojskowe, sprawy obcokrajowców i szereg zarządzeń, wydanych przez władzę, korzystnych dla muzyków, sprawę Międzynarodowego Związku Muzyków, jak również pomyślne załatwienie zatargów w Operze Poznańskiej i Operetce Wileńskiej, w konkluzji zaznacza, że niechęć do Centrali jest wynikiem osobistej niechęci członków Warsz. Zw. Muzyków do osoby mówcy.

Mowa Prezesa Cichockiego była odpowiedzią na wywody p. Elektorowicza.

PRZEMÓWIENIE P. CICHOCKIEGO.

„Wszystkie związki zawodowe w swem założeniu i zasadach organizacyjnych opierają swą działalność na podstawie statutu, jak również regulaminu. W dobie obecnej, ze względu na szybkie zmiany życiowe, a co za tem idzie i nastrojów, związki w swem działaniu, szczególnie zaś ich zarządy zmuszone są przystosowywać swą działalność do chwili bieżącej, co niejednokrotnie staje się przyczyną wstrząśnień i nieporozumień wśród członków danego związku.

Związki Muzyków, w swej odrębności zawodowej od innych związków w tych wypadkach najbardziej ulegają depresji organizacyjnej, z następujących powodów: --Związki Zawodowe Muzykówześrodkowują w swem gronie jednostki, których jednoczy li tylko ich wspólność pracy zawodowej. Strona zaś duchowa ze względu na niejednolite, zasadnicze ustosunkowanie się pod względem wykształcenia ogólnego, jak również różnorodność narodowościowa, stwarzają problem spójności duchowej, bardzo elastyczny, i nie dający się podporządkować jakimkolwiek zasadniczym postulatom, w wyraźnym kierunku społecznym.

Z tej racji wielkim błędem jest narzucanie organizacji, w skład której wchodzą tak różnorodne pod względem wyrobienia społecznego jednostki, jakiejkolwiekbądź linji politycznej.

Najmniejsze w tym względzie posunięcie wytwarza niepożądany ferment, rozbija jedność zawodową w rezultacie czego, związek staje się terenem bardzo podatnym, dla wyzysku przez przedsiębiorców, jak również daje możność muzykom, niepowołanym pośrednikom, wyzyskiwania tej sytuacji dla swoich osobistych korzyści. Idą ręka w rękę z przedsiębiorcami, krzywdzą w ten sposób lojalnych, względem statutu związku, muzyków i wytwarzają bezrobocie. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że od kilku lat, na terenie naszego Związku, uwija się kilka jednostek, którzy nie licząc się z faktem, że Związek Muzyków, jak wyżej powiedziałem, nie nadaje się do eksperymentów klasowych, czy też politycznych, starają się, czy to przez złą wolę, czy też przez niedorozwinięcie umysłowe, przemycać swoją ideę pod różnemi hasłami. Jednem z tych haseł jest właśnie wmawianie w członków naszego Związku, potrzeby o konieczności przynależenia naszego Związku do Centrali.

Związki Muzyczne w całej Polsce, przez wzgląd na odmienne warunki życiowe w każdem poszczególnem mieście, w żaden sposób nie dadzą się w sensie realnym scentralizować na sposób, jakby sobie tego życzyli twórcy statutu centralnego. Już sama wspólność kasowa wszystkich związków na gruncie Centrali, którą statut przewiduje, jest nie do przyjęcia i wytwarza osłabienie każdego poszczególnego związku, w jego własnych potrzebach, następnie kwestja wyborów do władz Centrali jest również nie do przyjęcia, z następujących powodów:

Wszystkie Związki przedstawiają na zjazd swych delegatów, w stosunku do składu liczebnego danego związku. Jeżeli weźmiemy za przykład, że Związek Warszawski, jako największy liczebnie, daje mniejwięcej

8-miu delegatów na zjazd, to w procentowym stosunku do wszystkich delegatów z prowincji, przedstawiamy sobą, li tylko 20% ogólnej liczby delegatów. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że prowincja, wystawiając 80% delegatów, zawsze się przeciwstawi swą większością, delegatom warszawskim. W tym wypadku Związek Warszawski, pomimo, że jest najliczniejszy, pozostanie się w swych potrzebach przegłosowany. Ważniejszą jeszcze jest sprawa, że zjazd delegatów ma prawo wybierać do Zarządu Centrali nawet poza sobą jednostki, nie będące delegowane na zjazd. W tym wypadku jesteśmy narażeni na taką ewentualność, że wystawieni przez nas delegaci, mogą zostać nie wybrani, a wybranem zostanie ten, którego Warszawski Związek nie życzyłby sobie widzieć na odpowiedzialnem stanowisku. Taki rodzaj wyborów, jest bezwzględnie tendencyjnym i nie może odpowiadać naszym, rzeczywistym potrzebom organizacyjnym. Już chociażby te dwa paragrafy statutu Centrali uniemożliwiają Warsz. Zw. Muzyków przyłączenie się do Centrali. Jak wynika z powyższego, jedynym realnym i pożytecznym wnioskiem w tej sprawie jest:

Pozostawić wszystkim Związkom niezależną swobodę w rozwoju swym na miejscu; zjednoczyć się jednak winnismy na zasadach propagandy ogólno-koleżeńskiej, opartej na zaufaniu do jednostki, jaką jest Warsz. Zw. Muzyków, który w swem działaniu wykazał niejednokrotnie swą lojalność i pożyteczną, bezinteresowną działalność na korzyść poszczególnych związków prowincjonalnych".

poczem prezes p. Cichocki stawia wniosek:

I. Zarząd Warszawskiego Związku Muzyków zorganizuje w przeciągu dni 10-ciu Komisję Statutową, w skład której wejdą: 2-ch członków Opery, 2-ch z Filharmonji, 2-ch z Operetki, 2-ch z działu restauracyjnego, 2-ch z działu kinematograficznego.

II. Zadaniem Komisji będzie: Przestudjowanie statutu Związku Centralnego, jak również opracowanie paragrafów, które w statucie nie odpowiadają warunkom i potrzebom naszego Związku.

III. Komisja winna łącznie z Zarządem do dn. 1-go stycznia ukończyć swą pracę i takowa będzie przesłana do Związku Centralnego, w celu uzgodnienia wspólnych poglądów na daną sprawę.

IV. Centrala zaś winna tę sprawę przeprowadzić na swym terenie formalnie, w ten sposób, ażeby już uzgodniony wniosek ogolny, mógł wpłynąć na doroczne zebranie Warsz. Zw. Muzyków, które się odbędzie w miesiącu lutym, lub marcu 1926 r.

Następnie przewodniczący udzielił głosu gościowi, zaproszonemu przez Centralę, p. Raabemu, przewodniczącemu wszystkich związków pracowników umysłowych w Polsce. Mówca uzasadniał potrzebę zcentralizowania się wszystkich związków muzycznych w Polsce, przeprowadzając analogję do innych związków, którym przewodniczy, uzasadniając znaczenie Centrali, jako ciała reprezentacyjnego w sprawach wystąpienia u rządu, następnie radził uzgodnić statut Warsz. Zw. Muzyków ze statutem Centrali.

Przemówienie prezesa Raabego zostało przyjęte przez zebranych z wielkim uznaniem.

P. Łukaszewicz z Poznania ubolewa nad odłączeniem związku muzyków od Centrali.

P. Rytterband z Łodzi apoteozuje działalność p. Elektorowicza i między innemi wyraził oryginalne zdanie o poziomie artystycznym orkiestr wojskowych, które zdaniem Jego winny być jaknajgorsze.

P. Pawłowski przemawia za poprawieniem statutu Centrali.

P. Adamski uzasadnił potrzebę jednego Zarządu w Warszawie, Zarząd ten byłby Centralą wszystkich związków Rz. Polskiej, zarzuca Zarządowi Głównemu brak dowodów rzeczowych o stanie kasy, liczebności członków i t. d.

P. Elektorowicz stawia wniosek Zarządu Głównego o przyłączenie się Warsz. Zw. Muzyków do Centrali w terminie miesięcznym i zwołaniu Komisji arbitrażowej, pod przewodnictwem p. Rabego.

P. Kuczewski przemawia za przyłączeniem do Centrali, której Zarząd wybrany byłby także i przez Warszawę, nie zaś przez samą prowincję. Przyczem zarzuca nieścisłość w cyfrach, podanych przez Centralę o liczebności członków.

Przewodniczący Zebrania poddaje pod głosowanie wniosek prezesa Cichockiego, który przechodzi wyraźną większością 85 głosów, przeciw 35, czyli tym samem wniosek p. Elektorowicza upadł.

Po głosowaniu, przewodniczący posiedzenie zamknął.

Przewodniczący (—) *Lewingier*
Sekretarze (—) *Jaworski i Ganzulewicz*
Assesorowie: (—) *Sznejweiss, Raab i S. Mitman.*

* * *



Ś P. SALWIAN NITECKI

Nekrolog p. na str. 210.

Redaktor: EDWARD WROCKI. **Wydawca: Warszawski Związek Muzyków.**

ZAKŁADY GRAFICZNE „NASZA DRUKARNIA". WARSZAWA, SIENNA 15. TELEFON 75-93.